

ह्यागदी कात्य में परंपरा और प्रयोग

(लाहाबाद विश्वविद्यालय की डी० फ़िल० उपाधि के लिए प्रस्तुत)

शोध-प्रबंध



निर्देशक
डा० राजेन्द्र कुमार
रीडर
हिन्दी विभाग
इलाहाबाद विश्वविद्यालय
इलाहाबाद

प्रस्तुतकर्त्री
सन्तोष सक्सेना, एम० ए०
शोध छात्रा
हिन्दी विभाग
इलाहाबाद विश्वविद्यालय
इलाहाबाद

वा मु त

हायावादी हिन्दी की बहुचर्चित काव्यधारा है जिसके विषय में लोक मनीषी विद्वान बहुत कुछ लिख चुके हैं । हायावाद संबंधी जितनी भी आलोचनाएँ अब तक प्रकाश में आई हैं, उनमें आलोचकों के दो अतिवादी दृष्टिकोण उद्घात होते हैं । एक वर्ग इस काव्यधारा के प्रति विशेष आग्रही और मोहासक प्रतीत होता है । दूसरा वर्ग हायावाद को अपनी साहित्यिक परंपरा से सर्वथा भिन्न, पश्चिम अथवा बंगला काव्य की अनुकृति मानने के कारण उसके प्रति उचित न्याय नहीं कर सका है । हायावाद अपने गुण दोषों के बावजूद हिन्दी की युगानुरूप विकसित काव्यधारा है । वह हिन्दी कविता के स्वाभाविक विकास क्रम की एक कड़ी है । 'हायावाद' हिन्दी काव्य क्षेत्र में एक व्यापक आन्दोलन के रूप में आगिर्भूत हुआ था ।

हायावाद अपने साथ हिन्दी काव्य में माव, किवार, भाणा तथा शैलीगत क्रान्ति लेकर आया । वह अपने पूर्ववर्ती द्विवेदी युग की अड़िखापिता के प्रति घोर विद्रोही था । कठिनों के प्रति अनास्थावादी होने के फलस्वरूप हायाव कवियों ने हिन्दी काव्य की प्रचलित परिपाटियों का सम्पुटन भिन्ना तथा काव्य के विभिन्न क्षेत्रों में लोक नए प्रयोग किये । परन्तु वे परंपरा का सर्वथा त्याग नहीं कर सके । हायावाद के प्रावः सभी तत्व सोजने पर पूर्ववर्ती कवियों की रचनाओं में बीज रूप में मिल जाती । इस प्रकार उपर्युक्त भूमिका में हायावादी काव्य में परंपरा और प्रयोग के तत्वों का विश्लेषण प्रस्तावित अध्ययन की सीमा रही है ।

इस तथ्य के लिए कारण रूप थी युगीन परिस्थितियाँ । साहित्य चाहे वह किसी भी भाषा, किसी भी युग का हो अपनी समसामयिक परिस्थितियों के संघर्ष में ही एक निश्चित स्वल्प प्राप्त करता है । जीवन और जीवन के अनुगामी साहित्य में क्रान्ति तत्कालीन युग की मांग थी, हायावादी कवियों ने उसे पूर्णता दी । इस क्रान्ति में उन्हें अंगरेजी के रोमांटिक भावधारा के कवियों तथा बंगला

के रवीन्द्रनाथ ठाकुर के विचारों से पर्याप्त प्रेरणा और कूट मिला, क्योंकि शायवादी कवियों की मानसिक चेतना जो कि समाज और साहित्य में व्यक्ति की प्रतिष्ठा की अभिलाषी थी - का बहुत कुछ साम्य उपर्युक्त स्वच्छन्दतावादी कवियों से था । अंग्रेजी और बंगला काव्य की भाव और शैलीगत अनेक विशेषतायें ग्रहण करने के साथ ही अपने परंपरागत काव्य सत्त्वों को भी शायवादी कवियों ने अपनी प्रतिभा तथा प्रायोगिक दामता के आधार पर मौलिक ढंग से नया आकार देकर प्रस्तुत किया । शायवादी काव्य के नर पन का वस्तुतः यही रहस्य है ।

जीवन में आदान-प्रदान का एक क्रम चलता रहता है । प्रत्येक युग अपने मूल्यवान विचार, आदर्श तथा गंभीर चिन्तन की संपत्ति अपने बाद जानेवाले युग को सौंप जाता है और वह युग अपनी पूर्ववर्ती धरोहर को और अधिक सजा संवारकर अपने पीछे जानेवाली पीढ़ी को दे जाता है । इसी क्रम को परिपाटी अथवा परंपरा की संज्ञा दी जाती है । जीवन का यही क्रम साहित्य पर भी लागू होता है, क्योंकि वह भी जीवन से भिन्न न होकर उसी की प्रतिच्छाया है ।

इस प्रकार शायवादी काव्य के नर प्रयोगों का निश्चित सम्बन्ध उसकी पूर्ववर्ती काव्य परंपरा से जोड़ा जा सकता है । शायवादी काव्य की परल इस विविष्ट दृष्टिकोण को लेकर क्रमबद्ध रूप में अब तक किसी अनुसंधाता के द्वारा नहीं की जा सकी है ।

शायवाद में परंपरा और प्रयोग दोनों को स्थान मिला है । काव्यालोचन की विभिन्न शास्त्रीय कक्षाओं पर शायवादी काव्य को रखकर उसमें परंपरानुगमन के स्थलों पर प्रकाश डालना, सर्वथा नर प्रयोगों की खोज, उनकी व्याख्या और विश्लेषण तथा परंपरा और प्रयोग की दृष्टि से शायवादी काव्य के स्वल्प का उद्घाटन ही मेरे अध्ययन का मुख्य दौत्र और मेरे शोध का लक्ष्य रहा है ।

मेरे मन में शायवादी काव्य के प्रति अनुराग का जंतुरण वगैरें पूर्व श्रेय डाक्टर रामकुमार वर्मा के मुख से सुने हुए उनके गीतों द्वारा हुआ था । शोधशास्त्र के रूप में भी उनका स्नेह और आशीर्वाद मेरा मूल्यवान संबल रहा है ।

लखनऊ विश्वविद्यालय की स्म० ए० कक्षाओं में मुझे आधुनिक काव्य पढ़ानेवाले मेरे परम आभारणीय गुरुवर डा० मनीरम मिश्र, डा० कैसरी नाथयण कुंज एवं स्वर्गीय डा० प्रज फिलौर मिश्र के प्रति मैं सदैव श्रद्धावन्त हूँ जिन्होंने अपनी विद्वत्तापूर्ण व्याख्याओं के द्वारा मेरे ज्ञान के द्वाित्त को विस्तार देकर शोध कार्य के योग्य बनाया ।

शोध कार्य संबंधी विविध विभागीय सुविधाएँ प्रदान करने हेतु मैं इलाहाबाद विश्वविद्यालय के हिन्दी विभाग के अध्यक्ष आदरणीय डा० रघुवंश का परम आभार स्वीकार करती हूँ ।

इस शोध प्रबंध का प्रणयन डा० राजेन्द्र कुमार वर्मा, रीडर, हिन्दी विभाग, इलाहाबाद विश्वविद्यालय के निर्देशन में हुआ है । इसकी परीक्षा तैयार करने से लेकर इसे अंतिम रूप देने तक उन्होंने अपनी सूक्ष्म विश्लेषणात्मक दृष्टि, मूल्यवान समय और सहृदयतापूर्ण व्यवहार के द्वारा मेरी जितनी अधिक सहायता की है, उसे सम्भव कर पाना कठिन है । मैं उनके प्रति अत्यन्त कृतज्ञ हूँ ।

हिन्दी साहित्य सम्मेलन संग्रहालय और इलाहाबाद विश्वविद्यालय पुस्तकालय के वे सभी कर्मचारी एवं अधिकारीगण, विशेष रूप से श्री सुरज प्रसाद राय मेरे धन्यवाद के पात्र हैं जिन्होंने मेरे लिये उपयोगी पुस्तकों को सुलभ कराने में मेरी सहायता की है ।

हिन्दी संसार के उन समस्त विद्वज्जनों की मैं फिर भी रचूंगी जिनके चिन्तन से मैं लाभान्वित हुई हूँ तथा जिनके शोध प्रबंधों, समीक्षा ग्रंथों एवं स्फुट निबंधों के अंशों का उपयोग मैंने अपने शोध प्रबंध में किया है ।

श्री पी० एम० लौरिया (मेरे पति) का मेरे कार्य में पूर्ण सहयोग मेरा सच्चा अधिकार अवश्य था, किन्तु अपने प्राप्तव्य से कुछ अधिक ही मैंने उनसे लिया है। डा० बी० एम० लौरिया और डा० आर० एम० लौरिया ने भी मेरी बहु विधिसहायता की है । अन्य अनेक आत्मीयों एवं स्नेहियों की प्रेरणाओं तथा शुभकामनाओं ने मुझे हतात्साहित होने से बचाया है किन्तु इन सब की आत्मीयता के अवमूल्यन के भय से किसी प्रकार की औपचारिक शब्दावली के बदले मैं इन्हें अपनी मौन कृतज्ञता ही भेंट करती हूँ ।

श्रीमती सन्तोष सनसैन

(सन्तोष सनसैन । कलकत्ता)

अनुक्रमणिका

पृष्ठ

आमुख

- क - ग

विषय प्रवेश - (परंपरा और प्रयोग)

- १ - ११

परंपरा : अर्थ और स्वरूप

काव्य-परंपरा

काव्य परंपराओं के उदाण

काव्य परंपराओं की अभिव्यक्ति

- कवि प्रसिद्धियाँ

काव्य परंपराओं में परिवर्तन-कारण

प्रयोग : अर्थ और स्वरूप

प्रयोग का अर्थ

प्रयोग की आवश्यकता

प्रयोग की सार्थकता

परंपरा और प्रयोग का सम्बन्धपरंपरावादी काव्य और स्वच्छंदतावादी काव्य

उदाण एवं प्रवृत्तियाँ

हिंदी काव्य विकास में परंपरा और प्रयोगअध्याय १ : छायावाद युग और काव्य विकास

- १२ - ६७

छायावाद का उद्भव

युग प्रवाह -

- आर्थिक परिवेश
- राजनैतिक परिवेश
- सामाजिक परिवेश
- साहित्यिक परिवेश

छायावादी काव्य का स्वरूप

प्रेरणा प्रीत

मुख्य प्रवृत्तियाँ -

वस्तुगत प्रवृत्तियाँ

- १- स्वच्छन्दतावाद २- वैयक्तिक चेतना
- ३- अंतर्मुखी प्रवृत्ति ४- वेदनाधिक्य
- ५- जिज्ञासा भावना, रहस्य चिन्तन,
- ६- सौन्दर्यानुिराग ७- अतिशय कल्पना
- प्रवणता ८- आदर्शवादिता
- ९- राष्ट्रीयता और संस्कृति प्रेम

शिल्पगत प्रवृत्तियाँ -

नवीन अभिव्यञ्जना पद्धति

छायावाद के कवि - प्रमुख कवि

जयशंकर प्रसाद

सुमित्रानन्दन पन्त

सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला

महादेवी वर्मा

अन्य कवि -

रामकुमार वर्मा

मगवती चरण वर्मा

हरिवंश राय बच्चन आदि ।

अध्याय २ : छायावादी काव्य में वस्तु व्यञ्जना

- ६८ - १६१

युग परिवेश और काव्य विषय

छायावादी काव्य के मुख्य वर्ण्य विषय

(क) प्रेम (ख) प्रकृति (ग) दार्शनिक चिन्तन ।

(क) प्रेम - लौकिक और अलौकिक प्रेम

लौकिक प्रेम - वैयक्तिक अभिव्यक्तियाँ

प्रेम का संयोग पदा - पूर्वनिराग, मिलन काल की स्मृति
शैशुद्रव्य वर्णन

कायावृत्तियों का प्रच्छन्न पोषण
रूपवर्णन

प्रेम का वियोग पदा - मिलन की अपेक्षा विरह की महत्ता

आन्तरिक भावों की सहज अभिव्यक्ति

शारीरिक ताप की अपेक्षा हृदयगत स्पंदन का चित्रण
नारी का नया रूप -

नारी - पावनता की भूर्ति, कल्याणमयी शक्ति

नारी के विविध रूप - मौली बालिका

सलज्ज सुकुमारी, प्रेयसी, प्रेमिका, पत्नी, जननी,
विधवा, अजीविनी, ग्रामवधू आदि ।

अलौकिक प्रेम -

अदृश्य चेतन सत्ता के प्रति प्रणय निवेदन

व्याप्त जगत में परमसत्ता की हवि के दर्शन

जिज्ञासु भाव

आध्यात्मिक प्रेम की चरम परिणति -

प्रेयसि - प्रियतम की रक्ता ।

पूर्ववर्ती रहस्यवादी कवियों से समानता स्वप्न भिन्नता

परंपरागत बौद्धिक विषय का अनुभूतिमय चित्रण ।

(ख) प्रकृति -

पूर्ववर्ती काव्य और प्रकृति

हायावादी काव्य में प्रकृति के विविध रूप -

बाल्यन रूप

शायवादी प्रकृति-चित्रों में नवीनता
- नया सौन्दर्य बोध ।

उदीपन रूप

वर्णरूप

अन्य रूप - प्रतिबिम्ब, प्रतीक, संकेत आदि ।

(ग) तत्त्व चिन्तन -

शायवादी काव्य में दार्शनिक तत्त्वों की काव्यमयी व्याख्या
मुख्य चिन्तन प्रोत -

सर्ववाद ; अद्वैतवाद ; दुःखवाद ;

आनन्दवाद ; मानवतावाद तथा विश्व
मानवतावाद

सामाजिक अभिव्यक्ति - (गौण वर्ण्य विषय)

व्यक्ति के माध्यम से समाज की अभिव्यक्ति ' व्यक्ति '
के जीवन से संबंधित विविध पदार्थों का चित्रण ।

पारिवारिक पदा -

सत्य, दाम्पत्य, वात्सल्य आदि के चित्र ।

नैतिक पदा -

उच्चादर्शों के प्रति प्रेम

जीवन में साधना का महत्त्व

आदर्शों की स्थापना का स्वप्न

कर्तव्य की प्रेरणा

सुख-दुःख में समता स्थापन का प्रयास

मौलिकता और हार्दिकता में सामंजस्य ।

सामाजिक पदा -

जीवन की विविध समस्याओं पर विचार और
उनका समाधान

सांस्कृतिक पदा

राष्ट्रीय पदा

रस का काव्य में महत्त्व

रसावयव -

स्थायीभाव, विभाव, अनुभाव, संचारीभाव
नौ रस, श्रृंगार का रस राजत्व ।हिन्दी काव्य परंपरा की रस-वैतनाहायावादी काव्य में रस का स्वल्प

रस परिपाक में बाधार्थ

रस व्यंजना की नई पद्धति

- चित्रात्मक एवं मनोवैज्ञानिक शैली

शास्त्रीय पद्धति -

रसाभास

भावोदय

भाव शान्ति

भाव संधि

भाव श्वलता

हायावादी प्रबन्ध काव्यों में रस -

रस का मौलिक स्वल्प

हायावादी काव्य और ध्वनि सिद्धान्त

वस्तु ध्वनि, अलंकार ध्वनि, रसादि ध्वनि ।

ध्वनि के भेद -

(क) उदाणामूला अथवा अविवक्षित वाच्य ध्वनि

(ख) अविधामूला अथवा विवक्षितान्य परवाच्य ध्वनि

उदाणामूला ध्वनि के दो भेद -

अर्थान्तर संज्ञित वाच्यध्वनि

अर्थान्त तिरस्कृत अविवक्षित वाच्य ध्वनि ।

अभिधामूला ध्वनि के भेद

असंलक्ष्यक्रम व्यंग्यध्वनि ।

संलक्ष्यक्रम व्यंग्य ध्वनि -

शब्दशक्त्युद्भव संलक्ष्यक्रम व्यंग्य ध्वनि ।

अर्थशक्त्युद्भव संलक्ष्यक्रम व्यंग्य ध्वनि ।

उभयशक्त्युद्भव संलक्ष्यक्रम व्यंग्य ध्वनि ।

अध्याय ४ : छायावादी काव्य में काव्य रूप

- १६५ - २८७

काव्य रूप और प्रौढ

काव्य रूप है तात्पर्य

काव्य के शैली पदा तथा विषय पदा है काव्य रूप का संबंध

कवि का व्यक्तित्व और काव्य रूप ।

युग परिवेश और काव्य रूप ।

भारतीय काव्यशास्त्र में काव्यरूप

निबद्ध या प्रबंध काव्य, खण्ड काव्य, महाकाव्य ।

अनिबद्ध या मुक्तक काव्य, गीत, प्रगीत ।

पाश्चात्य काव्य-शास्त्र में काव्य रूप

व्यक्तिगत पौष्टी, सार्वजनिक पौष्टी ।

छायावादी काव्य रूप -

गीति परंपरा और छायावादी गीति काव्य

छायावादी गीतों में नवीनता : (क) विषयगत

वैयक्तिक भावनाओं का उन्मुक्त प्रकाशन

विविध अनुभूतियों का चित्रण

छायावादी गीतों में नवीनता : (ख) शिल्पगत

कलाधिक्य - स्वर, वर्ण, लय आदि का समुचित योग ।

- पंक्तियों के आकार में परिवर्तन

- अन्तरे का विधान

- तुकान्त संबंधी पूर्व प्रचलित नियमों में परिवर्तन ।

बंगला का प्रभाव
लौक्यगीतों का व्यापार

प्रगीत -

हायावादी काव्य में प्रगीत के दो रूप

(क) समतुलान्त

(ख) तुलान्त चरण किन्तु चरणों
के अक्षरों में अन्तर ।

प्रगीत - प्रमेय -

शोक गीति

संघर्ष गीति

पत्र-गीति

व्यंग्य-गीति

चतुर्दश पदी

वास्थान काव्य

लोकगाथायें और वास्थान काव्य

हायावादी वास्थान-क प्रगीत

हायावादी प्रबंधात्मक प्रगीत

राम की शक्ति पूजा, तुलसीदास ।

गीति नाट्य -

निराला का पंचवटी प्रसंग

वांछु -

मुक्तक काव्य ?

एक प्रगीत ?

एक लण्ड काव्य ?

वांछु एक विशिष्ट प्रयोगात्मक काव्य रूप ।

प्रबंध काव्य -

हायावादी लण्ड काव्य

हायावादी महाकाव्य - कामायनी

महाकाव्य के लक्षण -

- भारतीय विचार
- पार्श्वार्थ विचार
- दोनों में साम्य और विमेल ।

महाकाव्य की नई कसौटी और उसके लक्षण

कामायनी का महाकाव्यत्व

- कामायनी का महद्देश्य, महत् प्रेरणा ।
- कामायनी में गुरुत्व और गाम्भीर्य
- कामायनी में महत्कार्य, युगजीवन का चित्रण ।
- कामायनी का कानन
- कामायनी में नायक
- कामायनी की शैली
- कामायनी में रसाभिव्यक्ति
- कामायनी की जीवनी शक्ति

अध्याय ५ : छायावादी काव्य की भाषा

- २८८ - ३५६

काव्यभाषा - काव्य के अंतर्गत भाषा का महत्त्व

सहीबोली का विकास - महावीर प्रसाद द्विवेदी और
उनका युग ।

छायावाद युग - सहीबोली की प्रतिष्ठा

छायावाद युग का भाषागत उत्तराधिकार -

- द्विवेदी युगीन भाषा का स्वरूप
- सहीबोली का नव ऋण

काव्यभाषा- विवेक के आधार - बाह्य रूप और आंतरिक सौंदर्य

छायावादी काव्य भाषा का स्वरूप

- वर्ण पैरी
- विभिन्न प्रकार की वर्णवृत्तियाँ
- संस्कृत निष्ठा का त्याग, भाषा सारल्य की ओर मुकाब

शब्द भण्डार

तत्सम शब्द -

तत्सम शब्दों में नवीन व्यञ्जान्ति

ब्रजभाषा के शब्द

अन्य बोलियों के शब्द

बंगला प्रयोग

बंगरैजी प्रयोग

उर्दू प्रयोग ।

शब्दों का रूप परिवर्तन

शब्द मोह

पद रचना

व्याकरण -

लिंग प्रयोग

क्रिया प्रयोग

सर्वनाम प्रयोग

क्लेशण प्रयोग

संधि-समास प्रयोग

छायावादी काव्य भाषा का अंतः सौन्दर्य -

संगीतात्मकता -

अनुश्रवनात्मक शब्द

अनुप्रासगत वर्ण मैत्री

वर्ण व्यञ्जकता - शब्दावृत्ति

चित्र-भाषा

दृश्य गति क्रिया आदि के सजीव चित्र ।

वर्ण बोध

मुहावरे तथा लोकोक्तियाँ

शब्दशक्तियाँ - लक्षणा और व्यञ्जना

लक्षणा के विविध रूप

व्यञ्जना के भेद

प्रतीक -विधान

नवीन प्रतीकान्वेषण

गुण -

गुणों की सायास योजना
 प्रसाद गुण
 माधुर्य गुण
 बोज-गुण

अध्याय ६ : हायावादी काव्य की शैली

- ३६० - ३६४

हायावादी काव्य शैली की भूमिका -बिम्ब विधान और चित्रण कला

- बिम्ब का स्वल्प और उदय
- पूर्ववर्ती काव्य में चित्र-चित्रण
- हायावादी काव्य में बिम्ब-विधान

स्थूल संवेदनात्मक बिम्ब

- चांदुक, श्रावणिक, व्राण विनयी जादि

सूक्ष्म संवेदनात्मक बिम्ब - हाया चित्रउक्ति कृता -

- कुन्तक का क्लोकिवाद
 क्लोकिवाद और पाश्चात्य अभिव्यक्तावाद
 कुन्तक-निरूपित कृताएं और हायावादी काव्य
- पर्याय कृता
- उपचार कृता
- विशेषण कृता तथा अन्य

काव्य रीति -

- कुन्तक निरूपित मार्ग, सुस्मार, विचित्र तथा मध्यम
- सुस्मार मार्ग और हायावादी काव्य

अध्याय ७ : हायावादी काव्य में कल्पना तत्त्व और
कलंकार विधान

- ३६५-४३५

(क) हायावादी काव्य में कल्पना का स्वल्प -
कल्पना की नव्यता

(ख) कलंकार विधान का स्वल्प

हिंदी काव्य परंपरा में कलंकार
हायावादी काव्य में कलंकार प्रयोग -
नवीनता का आधार
कलंकार भेद
शब्दालंकार अर्थालंकार

अप्रस्तुत विधान

नए अप्रस्तुत

पुराने उपमानों का नवीनीकरण -
उपमा, रूपक आदि, वैषम्यमूलक कलंकार
विरोधामास ।

कुछ अन्य पुराने कलंकार -

स्मरण, सङ्कीर्ण, समासोक्ति, उल्लेख,
सदृश, मुद्रालंकार, व्याज स्तुति,
परिसंख्या, पर्यायोक्ति ।

नवीन कलंकार -

मानवीकरण, विशेषण विपर्यय
ध्वन्यर्थ व्यंजना ।

अध्याय ८ : हायावादी काव्य में छंद योजना

- ४३६-४७६

हायावादी कवियों की छंद प्रयोग की दृष्टि

छंद प्रयोग क्षेत्र में क्रान्ति

हायावादी काव्य में नवीन छान्दस योजनाएं

- तुक परिवर्तन
- तुकान्तहीन रचनाएँ- जगुक्तान्त छंद
- अभिनव छंद रचना
- लय परिवर्तन
- यति परिवर्तन
- लोकगीतों का आधार
- बंगला प्रभाव
- उर्दू प्रभाव
- मुक्त छंद

हायावादी काव्य में परंपरानुगमन-शास्त्रीय छंद

वर्णिक छंद

मात्रिक छंद

गीतिका, हरिगीतिका, रुपमाला, ताटक,
पीयूषवर्णी, शृंगार, पदरि, पादाकुल,
गोपी, सखी ।

मिश्रित छंद - सम - अर्द्धसम -

पदरि-चौपार्ह, पदरि-पादाकुल, दोहा-शृंगार,
शृंगार-गोपी ।

विषयक्रम ।

शास्त्रीय छंदों का नवीनीकरण -

- सममात्रिक छंदों का अर्द्धसम प्रयोग
- वन्त्यानुप्रास का विशिष्टक्रम
- प्रचलित छंद के अर्द्धसम की आवृत्ति
- परंपरागत छंद के चरण की छंदक रूप में योजना

उ प स ह र -

- ४७७ - ४८५

सहायक तथा संदर्भ ग्रंथ -

- ४८६ - ४९६

(१) काव्य ग्रन्थ - हायावादी ।

- अन्य ।

(२) संदर्भ ग्रन्थ - (क) हिन्दी

(ख) संस्कृत

(ग) कन्नड़

पत्र-पत्रिकाएँ -

शब्दकोश -

वि ञ य - प्र वै श

परंपरा और प्रयोग

छायावादी काव्य का परंपरा और प्रयोग की मुझिका में विश्लेषण करने के पूर्व 'परंपरा' और 'प्रयोग' की प्रकृति एवं व्याप्ति को समझ लेना प्रासंगिक होगा।

परंपरा : अर्थ और सीमाएँ -

'परंपरा' शब्द की अर्थ परिधि अत्यंत व्यापक है। 'परंपरा' में पूर्ववर्ती युगों से निरंतर स्वीकृत और प्रचलित विचारधाराओं, विधियों, प्रणालियों आदि की अभिव्यक्ति होती है, जिन्हें किसी समाज के व्यक्ति पीढ़ी-दर-पीढ़ी सख्त विश्वास के आधार पर ग्रहण करते चले आते हैं। इस प्रकार जीवन प्रवाह के समग्र रूप से 'परंपरा' का संबंध स्थापित किया जा सकता है और जीवन के विभिन्न क्षेत्रों में प्रचलित आचार मान्यताएं, रीतियाँ, प्रणालियाँ, नीति-नियम, भाषा, लोकवाचारे, गीत, वैष्णव आदि सभी कुछ परंपरा के वृत्त में आ जाते हैं। किन्तु यहाँ हमारा प्रयोजन परंपरा के व्यापक अर्थ से न होकर उसके साहित्यिक रूप मात्र से है और वह भी काव्य के विशेष संदर्भ में।

काव्य के क्षेत्र में परंपराओं से तात्पर्य उन मान्यताओं, विश्वासों, वादों, विचारों एवं प्रवृत्तियों से है, जो स्थापनाओं में प्रतिष्ठित हो जाती है और जिन्हें पूर्ववर्ती रचनाकारों से उत्तरवर्ती रचनाकार उधराधिकार रूप में ग्रहण करते हुए अपने काव्य सृजन में स्थान देते हैं। काव्यात्मक परंपराओं के स्वरूप का बोध काव्यांगों अर्थात् कविता की वस्तु, भाव, तुक, लय, छंद, रूप, भाषा, शैली, अलंकार आदि के क्षेत्र में प्रचलित रुढ़ियों के माध्यम से होता है।

काव्य परंपराओं का जहाँ काव्यांगों (रस, ध्वनि, गुण, अलंकार आदि) की भाँति कोई प्रामाणिक आधार अथवा लिखित रूप नहीं होता।

उनका विकास रचनाओं के माध्यम से होता है। कविता के विभिन्न क्षेत्रों में जब कुछ बंधी बंधाई रीतियाँ, प्रणालियाँ आदि मूल्य रूप में पीढ़ियों तक काव्य-सर्जनाओं में अभिव्यक्ति पाती रहती है, तो उन्हें ही परंपरा के अंतर्गत स्थान प्राप्त हो जाता है। इस प्रकार पूर्व मान्यताओं की स्वीकृति ही परंपरा का मूलधार है।

कविता में सत्य के दो रूप- वस्तुगत और प्रतीयमान माने गए हैं। शब्द और वर्ण के सीमित साधनों के द्वारा कवि जब वस्तुगत सत्य की अभिव्यक्ति में असफल रहता है, तब वह कल्पना का आश्रय लेकर अपनी अभिव्यक्ति को सशक्त और प्रभावशाली बनाने की चेष्टा करता है। उसकी इसी मनोवृत्ति ने विविध कल्पित घटनाओं की उद्भावना की, जो बाद में अपनी रौंक्षता तथा वस्तुगत सत्य की व्यंजना में सहायक होने के नाते अन्य कवियों के द्वारा भी यथारूप स्वीकृति हो गई। 'कवि प्रसिद्धियों' के जन्म का यही इतिहास है। इन्हें भी काव्य-परंपरा का महत्वपूर्ण अंग कहा जा सकता है। इस का नीर - दगिर भ विवेचन, चकोर का जंगल चुंगना, रात्रि में चकवा-चकवी कियोग, विष्णु का दगिर सागर-शयन, शिव के मस्तक पर द्वितीया के जंघा की स्थिति, शेष का पृथ्वी धारण आदि अनेक कवि प्रसिद्धियाँ ऐकड़ों वर्णों से प्रचलित हैं। इनका कोई मौक्तिक प्रमाण-अप्राप्य है, किन्तु कवि-समाज में इन्हें मान्यता प्राप्त है और इन पर सर्व स्वीकृति की मुहर लगी मिलती है। मिथ्या होने पर भी, सामान्य कवियों से लेकर महाकवियों तक के द्वारा इनकी स्वीकृति से स्पष्ट है कि जन-विश्वास एवं गतानुगतिकता परंपरा के मुख्य नियामक सत्य हैं।

इस प्रकार परंपरा की अभिव्यक्ति दो रूपों में प्रतिफलित होती है, कल्पनाश्रित घटनाओं से संबद्ध तत्वों के रूप में, जिन्हें अनुकरण की प्रवृत्तिवश कवि-वर्ग विविध युगों में जन्माता रहा है तथा भाव, भाषा, शैली, अलंकार आदि काव्यांगों के अन्तर्गत प्रचलित हो जानेवाली छंदियों एवं परिपाटियों के रूप में, जिन्हें पूर्ववर्ती युगों से उत्तरवर्ती कवि उत्तराधिकार रूप में ग्रहण करते आए हैं। रीति: सिद्धान्त के प्रतिपादक आचार्य वामन ने वैदर्भी, पांचाली आदि

जिन काव्य-रीतियों का उल्लेख किया है, वे भी कविता के शैली-मंडा से संबंधित काव्य परंपराओं की ही श्रृंखला हैं ।

काव्य परंपराओं की कोई निश्चित संस्था नहीं होती । कवि-वर्ग की स्वीकृति ही उनकी मूल आवश्यकता है । यह स्वीकृति उन्हें जब तक मिलती रहे तभी तक उनका जीवन रहता है । साहित्य के आदि युग से वर्तमान युग तक जाने कितनी परंपराएँ बनती और मिटती रही हैं । जीवन और समाज के बदलते हुए परिवेश समय-समय पर साहित्यिक परंपराओं में परिवर्तन के कारण बनते हैं । जो परंपराएँ परिस्थितियों के साथ नहीं चल पाती, वे मृत हो जाती हैं, जैसा नवीन परंपराओं में स्पष्टान्तरित होकर नई दिशाओं एवं नूतन रचना-प्रवृत्तियों का उद्घाटन करती है । जो परंपराएँ स्वस्थ और सशक्त होती हैं वे ही लम्बी अवधि तक साहित्य में स्थायित्व प्राप्त करती हैं ।

वास्तव्य परिस्थितियों के अतिरिक्त मनुष्य का स्वभाव भी परंपराओं में परिवर्तन जैसा उनके विकास का कारण कहा जा सकता है । क्योंकि अनुकरण वृत्ति के साथ साथ अन्वेषण शील प्रवृत्ति भी मनुष्य स्वभाव की महत्वपूर्ण अंग है । कोई प्रतिभावान कवि जब स्वीकृत विधियों के अनुरूप चलकर ही संतोष नहीं पाता, तो वह अपनी नवनवोन्मेषशालिनी प्रतिभा के द्वारा नई नई सोचों में प्रवृत्त होकर नवीन रचना विधियों का निर्माण करता है, जिनके द्वारा नई परंपराएँ स्थापित होती हैं ।

परंपराओं के मूल में सामाजिक रुचि का विशेष महत्व रहता है क्योंकि जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, सामाजिक मान्यता ही परंपराओं की प्रथम आवश्यकता है । जो परंपराएँ लोक-रुचि से मेल नहीं खाती, उनके प्रति प्रायः तीन प्रकार की प्रतिक्रियाएँ कवि-वर्ग में दिखाई देती हैं - पूर्ण उपेक्षाभाव, सुधार संस्कार और विद्रोह । उदाहरणार्थ हिंदी कविता के आरम्भिक युग में जन जागरण और राष्ट्रीय चेतना के उदय के फलस्वरूप रीतिकालीन परंपरा की शृंगारिक कविता का लोक रुचि के साथ कोई ताल-मेल नहीं रह गया था, फिर भी नवीन विषयों की ओर उन्मुख होकर भी इस युग के कवियों ने पूर्ववर्ती काव्य

कविताओं से मुक्ति का कोई उत्साह नहीं प्रकट किया। पहले की ही भाँति राधा-कृष्ण के नाम पर अतिशय श्रृंगारिक कवितारं लिखी जाती रही तथा भाषा, छंद, अलंकार आदि भी परंपरागत ही रहे। द्विवेदीयुग में सुभार-संस्कार की प्रवृत्ति का प्राधान्य लज्जात होता है; परन्तु पूर्ववर्ती काव्य परंपराओं को नवजाग्रत चेतना के फलस्वरूप यथारूप स्वीकार न करके भी ये कवि उनसे बंधे रहे हैं। कविताओं का सर्वथा त्याग न करके इस युग के कवियों ने उनमें काट-छांट और परिवर्तन करके न अपने नवीनता के प्रति अनुराग का परिचय दिया। छायावादी कवियों में तीसरी प्रकार की प्रतिक्रिया अपने तीव्रतम रूप में प्रकट हुई। उन्होंने कविता के विभिन्न चोत्रों में प्रचलित समस्त काव्य-कविताओं का पूर्णतया विरोध किया, क्योंकि तद्व्युत्पन्न परिवेश ने जिन नए विचारों एवं नवीन काव्यादर्शों को जन्म दिया था वे उनका साथ निभाने में कदम सिद्ध हो रही थी। निष्कर्षतः जीवन की गतिशीलता साहित्य को भी गतिमान बनाए रखती है। वास्तविक जीवन में परिवर्तन के साथ-साथ समाज की रुचियाँ बदलती रहती हैं और उन्हीं के अनुरूप काव्य परंपराओं का स्वयं भी ढलता रहता है। किसी युग में कोई प्रवृत्ति अत्यंत महत्वपूर्ण रहती है, कभी उसका महत्व कम हो जाता है, कभी उसके रूप में किंचित परिवर्तन दिखाई देता है और कभी वह सर्वथा विलुप्त हो जाती है और उसके स्थान पर नई प्रवृत्तियाँ, नए विचार जन्म लेकर, नवीन काव्य परंपराओं का सूत्रपात करते हैं।

प्रयोग : अर्थ और स्वरूप

प्रयोग का अर्थ है - नई विधियाँ, नूतन पद्धतियाँ, नवीन रचना शैलियों के उद्घाटन हेतु किये जानेवाले प्रयास। काव्यवस्तु और रचना शैली में पिछले काल के फलस्वरूप जब स्फुरतता बढ़ जाती है और नवीनता का अभाव होने लगता है, तो नई प्रतिमायें मौलिक प्रयोग करके नवीन मार्गों का सूजन करती हैं और कविता के विकास पथ का गतिरोध दूर करती हैं। इस प्रकार काव्य विकास की दृष्टि से प्रयोगों की अनिवार्यता असांदिग्ध है।

प्रयोगों के साथ एक ठोस मनोवैज्ञानिक पृष्ठभूमि भी है।

मनुष्य स्वभावतः नवीनतानुगामी और नवीनता प्रेमी होता है । सदैव एक से नियमों का पालन करना अथवा एक ही पथ पर चलते जाना उसकी प्रकृति के प्रतिकूल है । प्रतिभावान कलाकारों अथवा कवियों के लिये मात्र दूसरों के द्वारा निर्देशित मार्ग पर चलना और भी कठिन होता है, इस कारण वे अपने लिए नए-नए मार्गों का अनुसंधान करते हैं । जिस प्रकार दार्शनिक और चिन्तक जीवन-सत्य की सोंज में संलग्न रहकर अनेकानेक विचार परंपराओं को जन्म देते च जाते हैं वैसे ही प्रबुद्ध कवियों की सृजन चेतना भी सत्य की प्राप्ति के लिए नए-नए प्रयोग करती रही है । प्रत्येक व्यक्ति की अनुभूति का स्तर दूसरे से भिन्न होता है, इसी कारण सभी कवियों की चेतना पर पड़नेवाले जीवन और जगत के प्रभाव एक से नहीं होते । बोध वृद्धि की भिन्नता एक ही विषय को लेकर काव्य-रचना करनेवाले दो कवियों की रचनाओं में अंतर उपस्थित कर देती है । इसी को कवि की मौलिकता की संज्ञा दी जा सकती है । इस संदर्भ में भक्तियुगीन कवियित्री-मीरा और ज्ञानावादी कवियित्री महादेवी की कविताओं पर दृष्टिपात किया जा सकता है । मीरा और महादेवी दोनों ने ही आध्यात्मिक प्रेम के सागर में डुबकियां लगाई हैं, दोनों ने ही उस सर्वशक्तिमान परमब्रह्म को 'प्रियतम' मानकर उसके प्रति प्रणय निवेदन किया है और उसके कियोग की व्याप्ति ही उनके काव्य का मूल कथ्य रही है, किन्तु दोनों की प्रेमानुभूति में स्पष्ट अंतर है । मीरा का जैसा दैन्य भाव महादेवी में नहीं दिखाई देता । प्रिय-मिलन की तीव्र आकांक्षा दोनों ने ही व्यक्त की है, किन्तु मीरा इष्टदेव के चरणों में पूर्णतः समर्पित हो जाना चाहती है, इसके विपरीत महादेवी में निजत्व का बोध शेष रहता है । वे अपना बने मिटने का अधिकार नहीं त्यागना चाहती । 'प्रिय' से वे अपने को किसी प्रकार छोटा नहीं मानती और अपने आत्म गौरव की तुलना में प्रिय की कहुणा भी उन्हें स्वीकार नहीं होती ।

अनुभूति के स्तर की असमानतावश दो भिन्न युगों की ही नहीं एक ही युग की समान विषय पर लिखी गई कविताओं में भी अंतर दिखाई देता है । उदाहरणार्थ ज्ञानावादी कवि पंत और निराला दोनों ने ही प्रकृति का बाल्मिक रूप में चित्रण किया है, किन्तु पंत प्रकृति के सुकुमार-रूप पर रीके हैं

और निराला को प्रकृति का विराट-रूप अधिक मोहक लगा है। इस प्रकार प्रत्येक कवि द्वारा किए गए प्रयोग उसकी वैयक्तिक चेतना अथवा वाह्य स्थितियों के प्रभाव को ग्रहण करने की उसकी मौलिक क्षमता के परिणाम होते हैं।

प्रयोग का जन्म प्रतिक्रिया से होता है किन्तु उसकी प्रवृत्ति रचनात्मक होती है सच्चा प्रयोग उसे ही समझना चाहिये, जिसके मूल में ऊँटि का सज्जन मात्र न होकर संभावित नवीन उपलब्धियों का विश्वास भी निहित हो, जो कुछ तोड़ने के साथ-साथ टूटे हुए को अधिक सशक्त ठेक से जोड़ने में समर्थ हो। इसी सामर्थ्य के बल पर प्रयोगशील कवि परंपराओं से विद्रोह करके नए पथ पर चलने का साहस दिखाता है और अपने क्षेत्र में सफलता पाता है। इसी प्रकार का साहस द्विवेदीयुग के उत्तिवृजात्मक और नीरस काव्य-प्रणाली के विरोध में छायावाद के कवियों ने दिखाया था जिसके परिणामस्वरूप हिन्दी काव्य में एक अनूतपूर्व रचना शैली पल्लवित हुई जैसे ब्रजभाषा में काव्य-रचना की सुदीर्घ परंपरा को छायावादी कवियों ने सीढ़ित किया तो दूसरी ओर लड़ीबोली का लड़खड़ाहट को दूर करके उसे इतनी कोमल, मधुर और व्यंजक बना दिया कि वह सहज ही ब्रजभाषा का स्थान ग्रहण कर सकी। हंद शास्त्र के बंधनों का उन्होंने त्याग किया, तो वनेक प्रकार की नूतन शान्दस योजनाओं एवं मुक्त हंद के रूप में अपनी पुजनशीलता का पौरख्य दिया।

परंपरा और प्रयोग का सम्बन्ध :

परंपरा और प्रयोग प्रकटतः दो अलग-अलग प्रवृत्तियाँ जान पड़ती हैं किन्तु वास्तव में दोनों अन्याोन्यायिक हैं। कोई भी प्रतिभावान कवि अतीत के अनुभवों का सम्बल लेकर ही नए प्रयोगों की ओर उन्मुख होता है। अतीत की आचार धूमि पर ही नवीन प्रयोगों के बीज अंकुरित होकर पुष्पित-पल्लवित होते हैं और कालान्तर में नवीन परंपराओं का सुत्रपात करते हैं। इस प्रकार इन दोनों के मध्य कार्य कारण संबंध रहता है। परंपरा से संबंध विच्छेद करके किया जानेवाला कोई भी पुजन अथवा काव्य प्रयोग या तो काव्य क्षेत्र में बराजकता की उत्पत्ति का कारण बनता है, अथवा निरा वाग्जाल बनकर अपना महत्व तो देता है।

इसी प्रकार प्रयोग के बिना 'परंपरा' शब्द ही सारहीन हो जाता है, क्योंकि प्रत्येक 'परंपरा' का मूल रूप प्रयोगात्मक ही होता है। जीते हुए कल के प्रयोग वर्तमान में ही परंपरा रूप में प्राप्त होते हैं और वर्तमान के प्रयोगों में जानेवाले कल की परंपराएँ निहित रहती हैं। श्रेष्ठ प्रयोग परंपरा में रूपान्तरित हो जाते हैं और पूर्ववर्ती परंपराएँ नूतन प्रयोगों का पथ प्रशस्त करती हैं। उदाहरणार्थ निराला ने अपनी भावाभिव्यक्ति को अधिक सशक्त और प्रभावशाली रूप देने के लिये किसी पूर्व प्रचलित छंद के साथ में न डालकर उसके प्रवाह को उन्मुक्त ही रहने दिया। कविता की छंदबद्धता से संबंधित पिंगल शास्त्रीय नियमों की निराला ने इस प्रकार स्पष्टतः उपेक्षा की और छंद क्षेत्र में एक नया प्रयोग किया, जिसे मुक्त छंद की संज्ञा दी गई। यह मुक्त छंद इतना लोकप्रिय हुआ कि उसकी धीरे धीरे एक परंपरा बन गई और निराला ने समकालीन तथा परवर्ती अनेक कवियों ने भी उसे अपनाया। किन्तु सूक्ष्म पर्यवेक्षण से स्पष्ट है कि निराला का यह मुक्त छंद परंपरागत कवि छंद की लय को तोड़कर ही बना है। इस प्रकार मुक्त छंद परंपरा-विद्रोह का परिणाम होता हुआ भी परंपरा से सर्वथा विच्छिन्न नहीं कहा जा सकता।

परंपरा को स्वायत्त करके किया जानेवाला प्रयोग ही सार्थक एवं प्रयोग कहा जा सकता है। कवि की मौलिकता इसमें नहीं है कि वह विचित्र प्रयोगों की ऐसी शृंखला प्रस्तुत कर दे जो सर्वथा अपरिचित हो। परिचित वस्तु को ही नए रूप और नए रंग देकर इस प्रकार प्रस्तुत करना कि उसमें सद्बुद्ध को वैचित्र्य के दर्शन एवं आनंद की अनुभूति हो, कवि द्वारा किये गए प्रयोग की सार्थकता है। ऐसा तभी संभव है जब कवि की दृष्टि समन्वयात्मक हो। विगत के अनुभवों के आधार पर भविष्य हेतु नवीन संभावनाएँ प्रस्तुत करनेवाला कवि ही सच्चा प्रयोगशील कवि कहा जा सकता है।

इस प्रकार 'परंपरा' और 'प्रयोग' प्रकट रूप में परस्पर विरोधी प्रवृत्तियोंवाले दितार्ह देने पर भी वस्तुतः एक दूसरे के पूरक हैं। साहित्य क्षेत्र में ये क्रिया-प्रतिक्रिया रूप में सदैव विषमाम रहकर साहित्य धारा के प्रवाह को जड़गुण बनाए रखते हैं। काव्य में झड़ियों के कारण उत्पन्न होनेवाले गतिरोध को दूर करने के लिये प्रतिभावान कवि ज्ञानि का उद्बोधन सुनाते हैं तथा नए-नए प्रयोग

करके नवीन ऊर्जास्वत परंपरायें स्थापित करते हैं और इस रूप में साहित्य की पारा की गति को अनवरुद्ध रखकर उसके विकास में सहयोग देते हैं। साहित्य के विकास के लिए परंपराओं और प्रयोगों का अध्ययन मूल्यवान हो सकता है। वर्तमान युगीन नए प्रयोगों का मूल पूर्ववर्ती परंपराओं में खोजा जा सकता है और उनके वर्तमान रूप के आधार पर काव्य के भावी विकास का अनुमान किया जा सकता है। किसी कवि की रचना जैसा किसी विशिष्ट काव्य प्रवृत्ति के माकल सौन्दर्य और शिल्पगत समृद्धि, दोनों का ही मूल्यांकन भी पूर्ववर्ती काव्य परंपराओं के साथ उसका तुलनात्मक अध्ययन परीक्षण किये बिना संभव नहीं है।

परंपरावादी काव्य और स्वच्छंदतावादी काव्य -

साहित्य के अंतर्गत 'परंपरा' और 'प्रयोग' की प्रवृत्तियों पर आधारित काव्य के प्रचलित नाम 'परंपरावादी काव्य' और 'स्वच्छंदतावादी काव्य' हैं। परंपरावादी काव्य वस्तुपरक दृष्टिकोण पर और स्वच्छंदतावादी काव्य आत्म परक दृष्टिकोण पर आधारित होता है, इसी कारण परंपरावादी काव्य में संयम सरलता, शांतिनता, नियमपालन, विचारों की विशुद्धता, विषयगत औदात्य, कल्पना और विवेक का समन्वय आदि गुणों का आविर्भाव दिताई देता है और स्वच्छंदतावादी काव्य में भावावेग, बंधनों के प्रति आक्रोश, विचारों की जटिलता, वैचित्र्य प्रेम, कल्पना की उड़ान आदि की प्रवृत्तियाँ प्रबल रहती हैं। किसी युग में इनमें से कौन सी प्रवृत्तियाँ प्रमुक्ता प्राप्त करेंगी यह उस युग की परिस्थितियाँ एवं वातावरण पर निर्भर रहता है। प्रायः यह देखा जाता है कि जिस युग में सामंतीय विचारधारा प्रबल रहती है, उसमें परंपरावादी काव्य फलपत है क्योंकि सामंती युग के शासन संबंधी कठोर नियमों और परंपरावादी संयत काव्य-विधानों में प्रकृतिगत साम्य रहता है। परंपरावादी लेखक अथवा कवि की शैली मर्यादित, सुसंगठित और सुबोध होती है। उसमें शास्त्रीय नियमों का पूरी निष्ठा और कठोरता से पालन किया जाता है। इसी प्रकार व्यक्ति केतना प्रधान पूंजीवादी युग स्वच्छंदतावादी काव्य प्रवृत्ति के विकास के लिये विशेष उपयोगी होता है। क्योंकि स्वच्छंदतावादी कवि की पहचान ही यह है कि वह शास्त्रीय रुढ़ियों के मोहक नहीं, आत्मप्रेरणा के कधीभूत होकर काव्य पूजन करता है। बीसवीं शताब्दी का प्रारंभ भारतवर्ष में पूंजीवाद के विकास का युग था, जब कि धार्मिक परम्परा के बंधन शिथिल हो रहे थे और व्यक्ति केतना का

विकास और प्रसार तीव्रगामी था । यही व्यक्ति चैतना साहित्य में भी प्रतिफलित होकर शाय्यावाद कहलाई । शाय्यावाद हिंदी कविता के क्षेत्र में रुढ़ियों के प्रति विद्रोह और नए प्रयोगों की बाढ़ लेकर आविर्भूत हुआ । किन्तु इस कथन का यह आशय नहीं है कि शाय्यावाद के पूर्व हिंदी काव्य के किसी अन्य युग में प्रयोग नहीं हुए । हिन्दी काव्य का संपूर्ण इतिहास परंपरा और प्रयोग की विकसनीय क्रिया-प्रतिक्रिया को व्यक्त करता है ।

हिन्दी काव्य विकास में परंपरानुराग और प्रयोगशीलता

हिन्दी काव्य के आदियुग , वीरगाथाकाल में सामंतीय शासन की प्रवृत्तियाँ प्रबल थी, इसीलिए तद्व्युत्पन्न काव्य का स्थूल शास्त्रीय परंपराओं के प्रति अधिक मुकाबल उद्दिष्ट होता है । उस युग में महाकाव्यों की रचना अधिक होने का भी यही कारण कहा जा सकता है । वीरगाथा युग की बंदी-बंधाई परिपाटी और काव्य विषय के प्रति उत्तरवर्ती युग के संत कवियों में विद्रोह भावना का उदय हुआ । कबीर ने धर्म नैतिकता और समाज की अन्यायपूर्ण रुढ़ियों से संबंधित अपने क्रान्तिकारी विचारों को काव्यात्मक अभिव्यक्ति दी । पूर्व युग के कवियों की तुलना में कबीर का विषय पदा सर्वथा नया था । महाकाव्य के बड़े पद और साक्षियाँ लिखना कबीर को अधिक रुचिकर हुआ । साहित्यिक माणा के स्थान पर सर्वजन सुलभ लोकमाणा का चयन भी कबीर की स्वच्छंदतावादी प्रवृत्ति का चोक्क है । किंतु कबीर जैसे संत कवियों का काव्य, (जो प्रारंभ में विद्रोह की तीव्र चेतना से अनुप्राणित दिताई दिया था) भी कालान्तर में रुढ़ि ग्रस्त हो गया । हजारी प्रसाद द्विवेदी के शब्दों में - " कम संतों की वाणियों में बंधी संधी बोलियों के बाहर की बात मिलेगी , सब में एक ही वक्तव्य विषय, एक ही शब्दावली एक ही शैली में बार-बार दुहराया गया है ।"^१

निर्गुण भक्ति काव्य की प्रतिक्रिया स्वल्प सगुण भक्ति काव्य का उदय हुआ । सगुणोपासक कवियों ने स्कान्तिक धर्म साधना के स्थान पर लोक-संग्रह और लोक-कल्याण की भावनाओं को अधिक महत्व दिया । इस शाखा के

१- हजारी प्रसाद द्विवेदी - हिन्दी साहित्य , पृष्ठ २७ ।

सुर और तुलसी जैसे महा कवियों ने भाव और कला दोनों ही दृष्टियों से काव्य को उसके चरमोत्कर्ष तक पहुँचा दिया । परवर्ती कवियों के लिये उससे आगे जाने की कोई राह शेष नहीं रह गई थी, अतएव काव्यधारा को नया मोड़ देने के लिए तद्व्युत्पन्न कवियों ने पुनः नए प्रयोग किये । धर्म और अध्यात्म के स्थान पर 'रीतिकाल' लौकिक प्रेम के मिलन विरह-मय चित्रों के प्रति गहरी रुचिकान लेकर जाविर्भूत हुआ । रीतिकालीन कवि शास्त्रीय काव्य परंपराओं के प्रति पूर्ण वास्त्वावान थे इसीलिए वे कला के क्षेत्र में नूतन उद्भावनायें नहीं कर सके । बंधी हुई लीक पर नायिका-मेद रस-व्यंजना और अलंकार निरूपण तक ही इस युग का काव्य शिल्प सीमित रहा ।

बीसवीं शताब्दी के प्रारंभ के साथ हिंदी कविता ने पुनः एक नए युग में प्रवेश किया, जिसे आधुनिक काल का प्रारंभिक युग 'भारतेन्दुयुग' कहा जाता है । यह समय हिन्दी कविता के पुनरुत्थान का समय था । लेकिन इस पुनरुत्थान की भावना को आगे चलाकर आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी और उनके सहयोगी कवियों के द्वारा विशेष बल मिला । यद्यपि यह कवि भी रीतिकालीन काव्य प्रवृत्तियों और परंपराओं के प्रति सुधारवादी दृष्टिकोण ही रखते थे । इसीलिये इस समय की रचनाओं में परंपरा और स्वच्छंदता का द्वन्द्व लक्षित होता है । कविता के क्षेत्र में पूर्णकान्ति छायावादी कवियों के द्वारा हुई । द्विवेदीयुग की नीति, उपदेश, वस्तुतत्त्व की एक रुप्ता आदि से युक्त नीरस कविताओं से ऊबकर प्रसाद पंत, निराला आदि ने काव्य-वस्तु, भाषा तथा शैली शिल्प संबंधी अनेकानेक अभिनव प्रयोग किये ।

इस प्रकार हिन्दी काव्य का विकास परंपरा और स्वच्छंदता की क्रिया-प्रतिक्रिया का इतिहास है । जब जब कवियों में परंपरा-मोह प्रबल हुआ तब तब कविता में अनुकृति और पुनरावृत्ति भी प्रवृत्तियाँ लक्षित हुईं, और जब जब स्वच्छंदता का प्रवाह उमड़ा तब तब नए नए प्रयोगों द्वारा कविता में नए रूप, नए रंग उभारें गए । परंपरा और प्रयोग - ये दो ऐसी महत्वपूर्ण प्रवृत्तियाँ

हैं जिनके माध्यम से ही किसी युग विशेष का काव्य जवाब किसी विशिष्ट काव्य प्रवृत्ति के विकास क्रम को सम्पन्न जा सकता है। एक निश्चित अवधि तक, एक निश्चित स्वप्न को प्राप्त करनेवाली काव्यधारा, जीत की कौन-कौन सी परंपराओं का जल अपने में समाहित करती हुई तथा किन रास्तों किनारों को काटती-झोड़ती, किन दौराहों पर रुकती मुड़ती हुई अपनी वर्तमान स्थिति तक पहुँची है, इन सब तथ्यों का ज्ञान प्राप्त किये बिना किसी भी साहित्यिक धारा जवाब साहित्यिक कृति का सही मूल्यांकन कर पाना कठिन है।

प्रथम अध्याय

हायावाद युग और काव्य विकास

हायावाद का उद्भव

परिवर्तन जीवन का शाश्वत नियम है और साहित्य जीवन का अनुगामी है। मानव जीवन के उत्थान-पतन, आशा-निराशा, शान्ति और संघर्ष की परिस्थितियों के अनुरूप साहित्य की गरिमा भी अपने प्रवाह की दिशाएँ बदलती रहती है। साहित्य में परिवर्तन की पुकार जब इतनी प्रबल हो उठती है कि "व्यक्ति" का स्वर सामूहिक धौन बनकर मुखरित होने लगता है, तभी एक नए काव्य-युग का जन्म होता है।

द्विवेदी युग के अन्तिम वर्षों में परिवर्तन की इसी प्रक्रिया के फल-स्वरूप हिन्दी काव्य के 'वस्तु' और शिल्प पक्षों में कुछ नवीनताएँ प्रकट होने लगी थी, जिन्होंने भावी युग की नवीन काव्य केना, "हायावादी काव्य" की भूमिका प्रस्तुत की।

सूत्र रूप से हायावादी काव्य को दो महायुद्धों के बीच का काव्य माना जा सकता है, किन्तु ऐसा नहीं है कि प्रथम महायुद्ध के प्रारंभ (सन् १९१४) के साथ ही हायावाद का जन्म अकस्मात् हो गया हो। साहित्य में क्लासिकल और स्वच्छंदतावादी काव्य प्रवृत्तियों का द्वन्द्व प्रायः प्रत्येक युग में चलता रहता है। सामाजिक एवं राजनैतिक परिस्थितियों के प्रभावबल कभी एक प्रवृत्ति प्रधान हो जाती है, तो कभी दूसरी। आधुनिक हिन्दी काव्य में द्विवेदीयुग सुधारवादी वादियों का युग था, जिसमें नैतिकता के उच्चादर्शों और मर्यादावाद का विशेष मान था। अतएव इस युग का काव्य मुख्यतः क्लासिकल या परंपरावादी ही था। किन्तु पीछा महावीर प्रसाद द्विवेदी की मर्यादावादी नीतियों से बंधी हुई कवि-पीढ़ी से भिन्न कुछ कवि ऐसे भी थे जो अपनी रचनाओं में स्वच्छंदतावादी प्रवृत्ति को प्रकट दे रहे थे।

इनमें श्रीधर पाठक, मुकुटधर पाण्डेय, राय कृष्णादास, मैथिली शरण गुप्त और जयशंकर प्रसाद के नाम मुख्य हैं। इनकी कविताओं में जो स्वच्छंदतावादी प्रवृत्ति बीज रूप में थी, वही अंकुरित और पल्लवित होकर 'हायावाद' के रूप में प्रकट हुई। 'हायावाद' वस्तुतः स्वच्छंदतावाद का ही विकास था।

बीसवीं शताब्दी के प्रारंभ में ही हायावादी काव्य-प्रवृत्ति के स्फुरण को लक्षित किया जा सकता है, किन्तु उसे एक विशिष्ट काव्यधारा मानते हुए एक विशिष्ट नाम तभी प्राप्त हुआ जब वह कालान्तर में परंपरावादी काव्य से सर्वथा मुक्त होकर अपने पूर्ण विकसित रूप में दिखाई पड़ी। सन् १९०६ में 'हन्दु' पत्रिका के माध्यम से जयशंकर प्रसाद की कुछ कवितायें - 'प्रभात कुसुम', 'विस्तृत प्रेम', 'संध्यातारा' आदि प्रकाश में आईं, जिनमें परंपरित काव्य से भिन्न कुछ नवीन उद्भाकायें दृष्टिगत हुईं। इसके कुछ वर्षों बाद सन् १९१४ में द्विवेदी युग के प्रतिनिधि कवि मैथिली शरण गुप्त की 'नदात्र-निपात' शीर्षक रचना प्रकाशित हुई, और लगभग इसी समय मुकुटधर पाण्डेय की 'उद्गार', 'बांधू', 'कुररी-अन्धन' सृष्ट रचनाओं से हिन्दी काव्य-प्रेमियों का परिचय हुआ। इन रचनाओं में अभिव्यञ्जना वैशिष्ट्य, प्रकृति-निरीक्षण और आत्मानुभूतिमयी-व्यञ्जना के माध्यम से नव्य काव्य चेतना का स्वरूप सुतरा से चला। सन् १९१७ में सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराज' की 'पूरी की कली' तथा 'सुमित्रानन्दन पन्त' का 'पल्लव' शीर्षक काव्य-संग्रह प्रकाशित हुआ। इन रचनाओं में हायावादी काव्य प्रवृत्ति का स्वरूप अपनी प्रसर रूप में लक्षित हुआ। इस भाँति द्विवेदी युग के अंतराल में अंकुरित होनेवाली हायावादी काव्य-प्रवृत्ति का संस्कार धीरे-धीरे व्यापक होता गया और प्रथम महायुद्ध की समाप्ति तक हायावादी काव्यधारा की दिशा स्पष्ट रूप से परिलक्षित होने लगी। हायावादी काव्यधारा में प्राण-प्रतिष्ठा कर उसे उजागर करनेवाले कवियों में प्रसाद का नाम अग्रणी है। इसी कारण उन्हें हायावाद का जन्मदाता कहा जाता है। जागे चकर 'निराज' और 'पंत' के इस दौर में पदार्पण करने के पश्चात् हायावाद की वृक्षमयी स्थापित हुई और हिन्दी में 'हायावाद' विशेष चर्चा का विषय बना।

हायावादी काव्य के आधिभाष तक हिन्दी कविता के दौर में आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी की काव्य-धारणाओं और काव्यादर्शों का संस्कार

प्रबल था। कविका के भाव एवं शिल्प-क्षेत्रों में प्रचलित काव्य परिपाटी के प्रति विद्रोही होने के कारण प्रारंभ में नए कवि बालोंक्यों तथा साहित्याचार्यों के उपहास एवं आक्रोश के ही पात्र बने। हायावाद की सशक्त रचना जुही की रही। प्रारंभ में सरस्वती-संपादक से तिरस्कृत होकर अप्रकाशित रूप में ही अपने प्रष्टा के पास लौट आई थी। परन्तु विरोधों से बेपरवाह और प्रहारों से अप्रभावित रहकर यह कवि अपनी साहित्य यात्रा में लगे रहे। परिणामतः फत की उच्छ्वास और प्रसाद की 'जाँघू' सदृश रचनाएँ प्रकाश में आईं। नए और पुराने दोनों तैवे के कवियों, समीक्षकों ने मुका कंठ से 'जाँघू' की सराहना की। इस समय तक हायावादी भाव-धारा पुस्पष्ट हो चुकी थी और उसकी नूतन व्यंजना शैली का पूर्ण विकास हो चुका था। 'जाँघू' में हायावादी काव्य की सार्वत्रिक विशेषताएँ पुष्ट रूप में प्रकट हुईं। दूसरे शब्दों में 'जाँघू' ने 'हायावाद' को हिन्दी काव्य की एक महत्वपूर्ण काव्य-धारा होने का प्रमाणपत्र प्रस्तुत किया।

'जाँघू' का प्रकाशन सन् १९२५ में हुआ था। इस समय तक हायावाद की प्रतिष्ठा प्राप्त हो गई थी और उसके प्रति ज्वलना तथा विरोध का बर्कड़ भी क्षान्त हो चुका था, अतएव सन् १९२५ को ही दो युगों का किमार्ज बिन्दु मानते हुए हम 'हायावाद-युग' का प्रारंभ इसी समय से मान सकते हैं। इसके पूर्व का समय हायावाद का अंकुरणकाल कहा जा सकता है। द्वितीय महायुद्ध के प्रारंभ के साथ जीवन्त स्थितियों में पुनः बदलाव आया, जिसके परिणामस्वरूप साहित्य में भी नई प्रवृत्तियाँ एवं नवीन मान्यताओं का आविर्भाव होने लगा और हायावाद का आकर्षण उनके सम्मुख घूमिल हो गया। अतएव हायावादयुग से हमारा तात्पर्य सन् १९२५ से सन् १९३८-३९ तक के काव्य से है, क्योंकि इस बीच हायावादी काव्यधारा ही हिन्दी काव्य की प्रमुख महत्वपूर्ण तथा सर्वाधिक लोकप्रिय काव्यधारा रही, पार्श्ववर्तिनी अथवा प्रच्छन्नधारा नहीं। जहाँ तक हायावादी काव्य की प्रतिष्ठा का संबंध है उसकी व्याप्ति मोटे तौर पर दो महायुद्धों के बीच स्वीकृत हो चुकी है।

युग प्रवाह

युद्धकालीन स्थितियों ने देश के संपूर्ण ढाँचे में अनेक महत्वपूर्ण

परिवर्तन किये, जिनमें भारतीय वर्ग व्यवस्था में परिवर्तन का पता लग सके है महत्वपूर्ण था क्योंकि नवीन आर्थिक परिवर्तनों ने तदनुगुणित केंद्रों को सर्वाधिक और बहुविध प्रभावित किया। राजनीतिक, सामाजिक परिवेश पर भी नवीन विचारधाराओं ने गहन प्रभाव डाला, परिणामतः एक प्रतिप्रियात्मक लोकमानस विकसित हुआ, जिसकी अभिव्यक्ति समासमयिक राज्य में व्यापक रूप में उद्घाटित की जा सकती है।

आर्थिक परिवेश

प्रथम महायुद्ध के समय तक भारतवर्ष में सामंती प्रथा का जंत और पूंजीवाद का वन्धुज्य ही चुका था। प्रारंभ में पूंजीवाद के विकास में ब्रिटिश शासन ने भी सहयोग दिया, क्योंकि उन्हें उनका अपना स्वार्थ निश्चित था। भारतीय उद्योग धंधों को संरक्षण देकर वे भारत के पूंजीपति वर्ग को अपने कब्जे में रखना चाहते थे। युद्धन्य परिस्थितियाँ भी उन्हें इसके लिये विवश कर रही थी।^१ युद्धकाल में अंगरेजों द्वारा दिये गए प्रलोभनों के बशीभूत होकर पूंजीपति वर्ग ने उत्साहपूर्वक ब्रिटिश सरकार को सहयोग दिया था, किन्तु युद्धोपरान्त उन्हें इसका कोई फल नहीं प्राप्त हुआ। शासक वर्ग का शोषण बड़ा तीव्र होने लगा। छोटे उद्योग धंधे जैसे सूती कपड़ा, सीमेण्ट, दियाल्लार्ड आदि का तो विकास हुआ किन्तु बड़े उद्योग धंधों को, जिनमें आर्थिक लाभ की आशा थी, जानबूझकर टाला जाने लगा। वास्तव में अंगरेज लोग हिन्दुस्तानी बाजार को संसार के अन्य पूंजीवादी देशों के प्रभावों से मुक्त रखकर उस पर अपना स्वाधिपत्य चाहते थे। वे केवल उन्हीं उद्योग धंधों को पनपनी देना चाहते थे, जिनमें ब्रिटिश पूंजी लगी हुई थी।

१- मार्टिन्सू वेम्पफोर्ड रिपोर्ट पृष्ठ १६१८, पृष्ठ २६७ -- 'आर्थिक और सैनिक दोनों ही दृष्टियों से साम्राज्यवादी विचारों की यही मार्ग है कि जब जागे हैं हिन्दुस्तान के प्राकृतिक साधन और अच्छी तरह काम में लाने जाएं। हिन्दुस्तान का औद्योगिकीकरण होने पर साम्राज्य की शक्ति और कितनी बढ़ जाएगी, हम अभी इसका हिसाब नहीं लगा सकते'।

सन् १९१८ में भारतीय औद्योगिक कमिशन ने जो सिफारिशें की थीं उन्हें शासन की द्वारा अस्वीकृत कर दिया गया तथा लोहा इस्पात के कारखानों को मिलनेवाली वार्षिक सहायता बंद कर दी गई और ब्रिटिश माल के आयात पर लगनेवाली कुंजी में विशेष रियायत की नीति अपनाई गई। युद्ध काल में विदेशी पूंजीपतियों ने भारतीय उद्योगों में अपनी पूंजी लगा दी थी और विशेष लाभ की वाशा में वहां की संस्थाओं ने यहां पर अपनी बड़ी-बड़ी शाखाएँ खोल दी थी। युद्धोपरान्त इन विदेशी संस्थाओं के कारण भारतीय उद्योग क्षेत्र को घोर क्षति पहुंची। विदेशी पूंजी में निरंतर वृद्धि होती गई, उसी के अनुपात में भारतीय वर्ग-व्यवस्था की जड़ें खिलती पड़ती गईं। जैसे-जैसे भारतीय कंपनियों ने विदेश से कृपा लिये वे। कृपा राशि की बढ़ावगी और मुद्रा-परिवर्तन नीति ने देशी कंपनियों को और अधिक क्षति पहुंचाई। बैंक-पूंजी के माध्यम से सत्ताधारी वर्ग को भारतवर्ष के शोषण का बढ़िया उस्त्र मिल गया।

औद्योगिक विकास के फलस्वरूप सैती से संलग्न गृह उद्योग धर्म पहले ही समाप्त हो चुके थे और उनके अनुपात में यांत्रिक उद्योग धर्मों का विकास न होने से मजदूरों की संस्था कम हो गई तथा देश की अविकसित जनता केवल सैती पर निर्भर रहने को विवश हो गई। परिणामतः गरीबी बढ़ गई।^१

बैंक पूंजी के माध्यम से संपूर्ण देश की वर्ग व्यवस्था ब्रिटिश सरकार के कंगुल में फंस गई थी। फलतः केवल सैती पर गुजर करनेवालों को और अधिक धक्का पहुंचा। सैती की पैदावार और कच्चेमाल की कीमत जाधी रह गई। ब्रिटिश माल पर लगनेवाली कुंजी में कमी हो जाने के कारण ब्रिटिश माल का आयात बढ़ गया

१- डी० एच० बकनर, 'हिन्दुस्तान में पूंजीवादी कारबार की उन्नति, १९३४, पृ० ४५१।

‘पाँडे से बड़े-बड़े औद्योगिक केन्द्र जरूर हैं, किन्तु दस्तकारी से जितने लोगों की रोजी चلتती थी, कारखानों से इतने अधिक लोगों की रोजी नहीं चल्ती। देश के प्रतिवर्ष के आयात से निर्यात कम है। अनुपात में जरूर फर्क पड़ रहा है, फिर भी हिन्दुस्तान के वार्षिक जीवन की विशेषता अभी यही है कि वह कच्चा माल बाहर भेजता और तैयार माल विदेशों से मंगाता है। हिन्दुस्तान के लोगों का रहन-सहन बहुत नीचा है, फिर भी उसके कारखानों में अपने देश की सफ्त के लायक तो पूरा भी माल तैयार नहीं होता, जितना सौ साल पहले होता था।’

(अनुवाच सिंह - आयातवाद युग, पृष्ठ २६ से)

और भारतीय माल का निर्यात उसकी तुलना में बहुत कम होता गया। भारतीय उद्योग पेशों के माल की खपत के लिये सैतिहर जनता की गरीबी बहुत बढ़ी बाधा थी। इस प्रकार विश्व व्यापी अर्थ संकट (सन् १९२८) से बहुत पहले ही भारतवर्ष में अर्थ संकट अपनी पूरी भयंकरता से व्याप्त हो गया। सरकार ने पूँजीवाद को प्रारंभ में प्रेरणा अवश्य दी किन्तु अपने स्वार्थ में बाधा पड़ती देखकर उससे विकास में जी भर कर रौंढ़े भी अटकार और उसे पूरी तरह फलने-फूलने नहीं दिया। गरीबी बढ़ती जा रही थी किन्तु ब्रिटिश सरकार की शोषण नीति में कोई परिवर्तन न हुआ। सन् १९२६ के बाद भारतीय उद्योगों में ब्रिटिश पूँजी कम होती गई, किन्तु बैंक-पूँजी के द्वारा शोषण की गति दुगुनी बढ़ गई। भारतीय जनता भूतों भर रही थी लेकिन शासक वर्ग द्वारा लगाए गए करों की वसूली पूर्वक होती रही और भारतीय खजाने में जमा किया हुआ सोना विदेश पसुंका रहा।^१

अर्थ-दौड़ की इस कठिन और निराशामयी स्थिति की प्रतिबिम्बा जन-मानस में कई रूपों में प्रकट हुई। देश भर में साम्राज्यवाद के विरुद्ध गहरा जाँम और विद्रोह विकसित हो उठा। मध्य वर्ग और निम्न मध्य वर्ग तो इस विद्रोह में जाने था ही, पूँजीपति वर्ग को भी अंततः शासक वर्ग का साथ छोड़कर उनकी ओर झुकना पड़ा, क्योंकि वस्तु-स्थिति ने उनके सामने इस सत्य को उजागर कर दिया था कि साम्राज्यवादी फौ से देश का उद्धार किये बिना पूर्ण औद्योगिक उन्नति और आर्थिक ठाँपे में पुनार अर्थाव है।

युद्धोत्तर घन और जन की हानि, गरीबी, बेरोजगारी और विदेशी शासकों के अन्याय अत्याचार आदि ने मिलकर गहन क्लेश और निराशा का वातावरण उत्पन्न कर दिया था। किन्तु इसके साथ ही शासक वर्ग के प्रति घृणा और आक्रोश की भावनायें भी अत्यन्त प्रबल हो उठी थी, जिनके फलस्वरूप

१- रजनीवाम दत्त - आज का भारत, पृष्ठ १५३

बैंक आफ इण्टरनेशनल सेटिलमेंट्स की रिपोर्ट के अनुसार १९३२ में इंग्लैंड के पास ३ अरब, ३ करोड़, १० लाख फ्रैंक (स्विट्ज़रलैण्ड का सोने का सिक्का) का सोना था। सन् १९३६ के अंत में वह ७ अरब, ६१ करोड़, १० लाख का हो गया।

राष्ट्रीयतावादी चेतना का उत्तरोत्तर विकास हो रहा था । साम्राज्यशाही की जड़े उखाड़ फेंकने के लिए समाज के समस्त वर्गों के लोग एक जुट होकर उठ खड़े होने को तैयार थे । राष्ट्रीयता की भावना के विकास के साथ ही अतीत के गौरवपूर्ण युगों का स्मरण तथा लुप्त अतीत-वैभव और किष्ट राष्ट्र गतिमा की पुनः प्राप्ति के लिए आत्मोन्नति एवं जातिविक विकास का स्वाभाविक आकांक्षायें जाग्रत हुई ।

इस नव जाग्रत चेतना का प्रतिफल तत्कालीन साहित्य में सशक्त रूप में हुआ । साहित्य के प्रति आक्रोश और जीक के प्रति व्यक्तित्व ने साहित्य के क्षेत्र में यदि एक ओर निराशा, कुंठा और क्षास की प्रवृत्तियों को जन्म दिया, तो दूसरी ओर साहित्यकार के अन्तर्मन में नए दिग्दर्शकों को खोजने का उत्साह और रूढ़ियों को तोड़कर स्वच्छंदतापूर्वक नए मार्ग पर चर्च का साहस भी जगाया । मानव होने के नाते साहित्यकार के जीक की भी कुछ आवश्यकताएँ, कुछ स्वप्न तथा कुछ आकांक्षायें होती हैं, जिनकी पूर्ति न होने पर उसका दुःख होना स्वाभाविक है । जीक की कटुताओं से उत्पन्न होनेवाले इसी दार्ढ्य ने उस युग के जिव जो एक ओर विद्रोही-बनाकर रूढ़ियों को तोड़ने की प्रेरणा दी और दूसरी ओर उसकी प्रकृति अंतर्मुखी बनाई । यथार्थ जीक में अनुपलब्ध सुखों की खोज वह अंतर्गत में करने लगा । उसकी प्रवृत्तियाँ अपने ही भीतर एक ऐसे स्वप्नलोक 'कच्चा' कल्पना लोक की रचना में तल्लीन हुई, जो उसकी अलुप्त आकांक्षाओं और अपूर्ण स्वप्नों को पूर्ण परिपूर्ति दे सके ।^१

राजनीतिक परिवेश

साम्राज्यवादी शक्तियों द्वारा देश के आर्थिक शोषण के परिणामस्वरूप जो विद्रोही-आत्म जन-मानस में प्रज्वलित हुई थी, उसका सीधा प्रभाव तत्कालीन राजनीति पर पड़ा । मध्यकालीन समाज का यह विद्रोह देखते-देखते राष्ट्रीय जन-जागरण के रूप में परिणत हो गया और उसके नेतृत्व की बागडोर महात्मा गांधी ने सम्हाली । राजनीति के रंगमंच पर गांधी जी के आगमन के साथ देश की अपेक्षा सामान्य जनता तक स्वदेश को विदेशी दासता से मुक्त कराने का स्वप्न देखने लगी । गांधी जी की नीति सत्य, अहिंसा और असहयोग की थी, किन्तु

१- सुमित्रानन्दन पन्त 'युगान्त' पृष्ठ ३४

“ मैं पुष्टि कर रहा हूँ कि, गांधी जीक के प्रति भीतर । ”
 “ जोन्स, स्नेह उत्साह मुझे मिल सका नहीं जग में बाहर । ”

कालान्तर में उनकी नीति में गौखले की समझौतावादी नीति, तिलक के अग्र विद्रोही विचार तथा संपूर्ण देश की धार्मिक-सांस्कृतिक केतना का भी समन्वय हो गया। गांधी जी ने अपने व्यक्तित्व और कार्यों द्वारा अपने समसामयिक समाज को इतनी गहराई तक प्रभावित किया कि इतिहास में वह युग 'गांधीयुग' के नाम से विख्यात हो गया।

भारत में गांधी जी की कार्य शैलता का आरंभ सन् १८९८ से हुआ था। सन् १९१८ से सन् १९२० की अवधि में भारतीय राजनीति में अनेक महत्वपूर्ण घटनाएँ घटी, - महायुद्ध की समाप्ति, बारसेलीज की पॉप, माटिग्यू बैम्सफोर्ड गुबार, रॉलट ऐक्ट और सत्याग्रह, जल्लानवाला बाग का हत्याकाण्ड, बाल गंगाधर तिलक का देहावसान और कांग्रेस पर गांधी जी का पूर्ण प्रभुत्व आदि।

युद्धकाल में भारतवर्ष ने धन और जन दोनों के द्वारा ब्रिटिश सरकार का साथ दिया था किन्तु युद्ध समाप्ति के बाद अंगरेजों के सही वादे मूठे सिद्ध हुए। रॉलट ऐक्ट (सन् १९१९) का पास होना इसका प्रत्यक्ष प्रमाण था। सन् १९१९ के शासन गुबार माटिग्यू बैम्सफोर्ड गुबार से भारतीय संसुष्ट नहीं हो सकते थे क्योंकि भारतीयों को धारा-सभा में अपने चुने हुए प्रतिनिधि भेजने का अधिकार मिला, किन्तु उन प्रतिनिधियों को वस्तुतः शासन में किसी प्रकार के अधिकार नहीं दिये गये। 'रॉलट ऐक्ट' ने सरकार की हलपूर्ण-नीति को सर्वथा स्पष्ट कर दिया, अर्थात् सरकार नर-नर गुबारों के द्वारा अधिकार देने का दिशावा कर रही थी, लेकिन वास्तव में उनकी और में जनता की स्वातंत्रता अपभ्रुत हो रही थी। इस प्रणिजित नीति के प्रति देश भर में तीव्र आक्रोश जाग उठा। गांधी जी ने शान्तिमय ढंग से रॉलट ऐक्ट के विरोध की सलाह जनता को दी, किन्तु जनता का दायम चरम सीमा पर पहुँच चुका था, परिणामतः अनेक घने हुए और बहुत से अंगरेजों की भारतीयों द्वारा हत्या कर दी गई। इन हत्याओं का बदला शासन ने पंजाब के भीषण हत्याकाण्ड के रूप में लिया जहाँ हजारों निहत्थे प्राणियों पर जनरल डायर के आदेश से गोशियों की वर्षा की गई। इतिहास में यह घटना जल्लानवाला बाग के हत्याकाण्ड के रूप में प्रसिद्ध है। पंजाब में होनेवाली इस रौमाचकारी घटना का प्रभाव पूरे देश पर बहुत गहरे रूप में पड़ा। इस घटना की पर्यंकरता और ब्रिटिश

कार की घोर जन नीति तथा गांधी जी के उपदेशों के द्वारा मध्यवर्गीय जनता के य में यह विश्वास जड़ जाना लगा कि शासक वर्ग की भौतिक शक्तियों से टकराने के ये भारतीयों के पास एक मात्र बल उनको व्यापारिक बल हो सकता है। इस ति राजनीति में व्यापारिकता भी पुल मिल गई और इस नई गांधीवादी नीति-तथा व्यापार अहिंसात्मक असहयोग धा, के द्वारा जनता पूर्ण निर्भर होकर साम्राज्यवादी कियों से जमकर होड लेने लगी।

इस राष्ट्रीय विद्रोह का प्रारंभ मध्यवर्ग और निम्न मध्यवर्ग के कियों द्वारा हुआ था किन्तु बाद में वनपति और व्यापारी वर्ग भी उर्जे सम्मिलित गया और यह विद्रोह किसी वर्ग विशेष का न रहकर संपूर्ण भारतीय जनता का द्रोह बन गया, जिसके नेतृत्व की बागडोर गांधी जी के हाथ में रही। गांधी जी का देश के राजनीतिक नेताओं और बुद्धिजीवियों से तो था ही, इसके अतिरिक्त और बुद्धिजीवियों से तो था ही, इसके अतिरिक्त समाज के अन्य छोटे-कार्गों से भी उनका संपर्क। उनकी बनियाँ जाति के कारण व्यापारी वर्ग और दुकानदार लॉगों पर उनके त्व की गहरी छाप थी।^१

गांधी जी द्वारा संचालित जनक जांदोलन समय-समय पर देश भर दूर जिनका विशेष उल्लेख यहां पर अनावश्यक होगा। इन जान्दोलनों की गति कभी भी पड़ जाती थी, कभी तीव्रतम हो उठती थी। कभी सरकार का जन क्ल विजयी ता था, कभी जनता का कर्नाकल। गांधी जी, देश के अन्य वरिष्ठ नेताओं तथा प्राज्य विरोधी जन प्रतिनिधियों को सरकार बार-बार जेल में डूँककर यातनायें देती थी र सत्याग्रहियों के द्वारा जेलें अधिक भर जाने पर उन्हें पुनः मुक्त कर देती थी। इस

Thompson and Garraat - British Rule in India, page 606.

" He had other qualifications for leadership which were not immediately apparent, but were to make him the greatest force in Indian politics for over a decade. His lowly Bania caste saved him from the Brahmins inhibitions, and brought him many supporters amongst the businessmen and shop keeper. These who were drawn from the professions and from higher caste. He cooperated easily with the wealthy commercial elements, the joining the nationalists movement and gained humbler supporters in every market town. "

प्रकार तत्कालीन राजनीति क्षेत्र में जय-पराजय और आशा-निराशा का झीझा-झूक रहा था । उन्ना-पुण्ड के उस युग में देश का भविष्य अनिश्चित था । गांधी जी के अहिंसात्मक आन्दोलन में भाग लेने वालों की संख्या किसानों की किन्तु जनता का एक बड़ा हिस्सा अहिंसात्मक ज्ञानिा में विश्वास रखता था । अहिंसात्मक ज्ञानिा के मुख्य केन्द्र बंगाल और पंजाब प्रान्त थे । ये लोग कम फैक्कर, सरकारी खाने खूटकर, रेल की पटरियाँ उखाड़कर और जंगरेजों की हत्या करके सरकार को चुली चुगाती दे रहे थे ।

अहिंसात्मक और अहिंसात्मक, दोनों प्रकार की ज्ञानिार्यों के फलस्वरूप देशभर में झुलझुल मची हुई थी और सरकार बस्त हो उठी थी । सन् १९२६ में कांग्रेस ने एक और पूर्ण स्वराज्य की घोषणा की और दूसरी ओर सन् १९३० में सरदार भगतसिंह ने अहिंसात्मक मयन में कम फैक्कर जनता के विरोध की जावाज सरकार के जानों तक पहुँचाई । विश्व-व्यापी अर्थ संकट की स्थिति में सरकार भारतीय उपनिवेश को राय से तोना नहीं चाहती थी, अतएव उसने समझौते की नीति अपनाई, जिसका परिणाम 'साइमन कमीशन' था । किन्तु इस कमीशन में एक भी भारतीय न था । अतएव भारत में साइमन कमीशन के जाने पर उत्साह और विरोध किया गया । अनेक सरकार विरोधी प्रदर्शन और हड़तालें हुई । लाहौर में प्रदर्शनकारियों पर लाठी चार्ज हुआ जिसमें लाला लाजपतराय की मृत्यु हो गई । लाला लाजपतराय की मृत्यु ने आन्दोलनों तथा ज्ञानिाकारी चरित्रों को और भी तीव्रता प्रदान की ।

सन् १९३१ में लार्ड विंजिग्टन वाइसराय के पद पर नियुक्त हुए, उन्होंने पहले की अपेक्षा और अधिक तीव्रता से आन्दोलनकारियों का मन किया । सरकार भगतसिंह की फाँसी दी गई जिसके फलस्वरूप अनेक प्रदर्शन हुए । इस समय तक स्वातंत्र्य आन्दोलन में सामान्य जनता के लोग, अपढ़ ग्रामीण स्त्री पुरुष भी सम्मिलित हो गए थे । अतएव उत्साह रूप और अधिक व्यापक हो गया था । बड़े-बड़े नेताओं के बंद कर लिये जाने के कारण एक वर्ग के लिए आन्दोलनों की गति रुक पड़ गई । सन् १९३२ में 'तृतीय गोलमेज कन्फ्रेंस' हुई जिसमें किसी भी कांग्रेसी ने भाग नहीं लिया, तथापि सन् १९३५ में उस कन्फ्रेंस में हुए निर्णयों के बाजार पर भारतीय शासन में कुछ सुधार हुए । इन सुधार कानूनों के अनुसार १९३७ में होनेवाले आम चुनावों में कांग्रेसी सदस्यों ने भाग लिया और अधिकांश प्रान्तों में उन्हें बहुमत प्राप्त हुआ । विभिन्न प्रान्तों में प्रथम बार

काग्रेसी मंत्रि मण्डल निर्मित हुए किन्तु अधिक काल तक यह मंत्रि मण्डल कार्य न रह सके । क्योंकि विदेशी सरकार फग-फग पर उनके कार्यों में बाधाएँ उत्पन्न कर रही थी । विवश होकर इन मंत्रि मण्डलीय सदस्यों ने अपने अपने पद से हस्तीफा दे दिया । उसी समय यूरोप में द्वितीय महायुद्ध का दौर शुरू हो गया ।

उपर्युक्त विवेक से स्पष्ट है कि दो महायुद्धों के बीच का यह समय (सन् १९१८ से १९३९ तक) राजनीतिक उथल-पुथल का युग था । यह एक ऐसा अंतर्क्रान्तिकाल था जिसमें एक ओर कमन, शौण्ड, पीड़ा और मृत्यु की विनीषिण्य थी, और दूसरी ओर स्वतंत्रता की कलकती मूल, विजय के स्वप्न और जात्मोत्कर्ष की भावनाएँ फल रही थी । जनता आशा-निराशा के हिंडोले में फूल रही थी ।

स्वप्न और यथार्थ का यह अन्तर तत्कालीन साहित्य में भी प्रतिफलित हुआ । मन की जाकांझाएँ और स्वप्न साकार न हो पा रहे थे । पथ में अनेक बाधाएँ थी, अतएव उनका स्वामाविक परिणाम कुण्ठा, द्रोम और निराशा के रूप में प्रकट हुआ । सामान्य जन की अपेक्षा कवि कुछ अधिक ही एवेदनशील तथा स्वभाव से कोमल होता है । अपने चारों ओर की स्थितियों से वह जब उठा और उसकी प्रवृत्ति कुछ कुछ फलायनवादी हो गई । हायावादी काव्य की फलायन वृत्ति^१ उसमें कुण्ठा, द्रोम^२ और निराशा की व्याप्ति^३ तथा निराशा^४ और प्रसाद के अनेक राष्ट्रीयतावादी गीत^५ अपने समय के राजनीतिक जीवन के ही एवज परिणाम कहे जा सकते हैं । समाज की ही जीवित इकाई होने के नाते कवि और साहित्यकारों

१- जयशंकर प्रसाद - लहर , पृष्ठ १४

“ ठे चल मुझे मुलावा देकर मेरे नाविक धीरे धीरे,
जिस निर्जन में सागर लहरी अम्बर के कानों में गहरी
निश्कल प्रेम क्या कहती हो तब कौलाचल की अक्की रे । ”

२- हरिवंशराय बच्चन - अन्तर्गत संगीत, पृ० ११२ ।

“ एषर्ण से टूटा हुआ दुर्भाग्य से लूटा हुआ,
परिवार से लूटा हुआ, कितना अकेला बाज मैं ? ”

३- महादेवी वर्मा - नीहार , पृष्ठ १६

“ जाँलों की नीरवमीक्षा में, जाँघ के पिटते दागों में
बोठों की हँसती पीड़ा में, बाहों के बितरे त्यागों में
कन-कन में बितरा है निर्मम मेरे मानस का सुनापन । ”

में भी अपने देश को विदेशी शासन के कंगुल से मुक्त करने की आकांक्षा स्वाभाविक रूप में थी किन्तु स्वतन्त्रता की कलवती भूल वास्तविक जीवों में वृद्धि नहीं पा सकने के कारण झुँटित हो गई और काव्य जगत में परंपरागत छंद काव्य विषय, भाषा, शैली आदि के विरुद्ध उद्दाम विद्रोह के रूप में फूट पड़ी ।^१

छायावादी काव्य में एक ओर दुःख, निराशा, वेदना और करुणा के स्वराँ की गूँज सुनाई पड़ी, दूसरी ओर प्रकृति के रम्य दृश्यों में लीन होने की प्रवृत्ति, नए युग के निर्माण का स्वप्न और आकांक्षा तथा राष्ट्रप्रेम की व्यंजना भी उसमें हुई । उसका यह अंतर्विरोध भी पूर्णतया अपनी युगीन परिस्थितियों का ही प्रतिफल कहा जा सकता है ।

सामाजिक परिवेश

अंगरेज़ अज्ञान में ही अपने आप भारत में नक्कागरण के जगदूत बने। भारतवर्ष में शिक्षा का प्रसार अंगरेज़ों ने अपने स्वार्थवश किया था, किन्तु उसके द्वारा भारतीय जनता का बहुत कल्याण हुआ । ज्ञान के आलोक ने एक ओर तो भारतवासियों को अपनी प्राचीन सभ्यता, संस्कृति, कला आदि के पुनर्मुल्यांकन का अवसर देकर अतीत के प्रति उनकी आस्था जगाई, दूसरी ओर विश्व की अन्य संस्कृतियों से और वहाँ के विचार, दर्शन आदि से उनका परिचय कराया । इस परिचय ने भारतीय समाज में विचारों की नूतन ज्ञान्ति उत्पन्न की ।

पाश्चात्य देशों की समाज-व्यवस्था, कार्य व्यवस्था, रीति नीति से परिचित हो जाने के उपरान्त भारतीयों की पाश्चात्य समाज तथा अपने

१- प्रो० शिवानन्द प्रसाद - कवि सुमित्रानन्दन और उनका प्रतिनिधि काव्य, पृष्ठ २७।

२- Jawahar Lal Nehru - The Discovery of India, page 268-269.

" The British became the dominant in India and the foremost power in the world, because they were the Heralds of the new big machine industrial civilization. They represented a new historic force, which was going to change world and were thus unknown to themselves, the fore runners and representatives of change and revolution ."

ही विगत जीवन की गुलाम में अपनी वर्तमान हीनावस्था का बोध हुआ । इस बोध ने राजनीति क्षेत्र में गुलामी की कारा तोड़कर आज़ाद देश का आज़ाद नागरिक बनने की चाह जगाई और राष्ट्रीय आन्दोलनों को पनपने की प्रेरणा दी; तथा सामाजिक क्षेत्र में - जीवन को अधिकाधिक उन्नत और विकसशील बनाने हेतु नैतिक सांस्कृतिक आन्दोलनों को जन्म दिया । "आर्य समाज", "ब्रह्मसमाज", धियासाफिकल सोसायटी आदि ने सांस्कृतिक सामाजिक पुनरुत्थान के कार्य में महत्वपूर्ण सहयोग दिया ।

शिक्षा प्रसार द्वारा भारतीयों का संपर्क पश्चिम के जनतान्त्रिक विचारों से हुआ, जिनकी प्रेरणाका सामाजिक नवविचार के बीज अंकुरित हुए और विदेशी शासन और शोषण से मुक्ति की कामना जगी^१ किन्तु पाश्चात्य संपर्क और शिक्षा का प्रभाव भी भारतीय समाज पर कुछ कम नहीं पड़ा । प्रारंभ में भारतीय व्यक्ति पश्चिम की विचारवादिता और स्वतंत्रतानुरागिता को सर्वथा गलत रूप में समझे । अंगरेजी शिक्षा की वैज्ञानिक भावना ने रुढ़िवादिता से तो मुक्ति दिलाई, किन्तु उसके कारण समाज में स्वेच्छाचारिता और न्यायाहीनता भी बहुत बढ़ गई । हिन्दू जन ही शिक्षित होकर हिन्दुत्व से घृणा करने लगे और भारतीय परंपराओं, विश्वासों, रस्स-रस्स एवं केशभूषण की खिल्ली उड़ाने लगे । शिक्षित वर्ग का अव्यक्तन पराकाष्ठा को पहुँच रहा था । समाज के सामने एक गंभीर समस्या उपस्थित थी । देश का भविष्य जिस नवयुवक पीढ़ी के हाथ में था, वह भिक्षारियों के प्रचार और अंगरेजी शिक्षा-दीक्षा के प्रभावका अपने ही समाज की विरोधी बनती जा रही थी । मंदिरों, तीर्थ स्थलों और धार्मिक अनुष्ठानों के प्रति वास्था मिट चुकी थी । इन परिस्थितियों में समाज की स्थिति रक्षा और दृढ़ता के लिये^२ किसी

१- R. Palme Dutta - India today and tomorrow, page 100.

" The fact that the system of education imposed in the interest of imperialist administration opened the avenues at the same time to the great stream of english democratic and popular inspiration and struggle of the Miltons, the Shelleys and the Byrons fighting against the self same figures of the ruling class oligarchy,".

नर कबीर, किसी नर नानक और किसी नर दादू की आवश्यकता पड़ी। अतः योरोप और भारतवर्ष की टकरावट से एक बार फिर वह भाव साँते से जाग उठा, जो बुद्ध के समय प्रकट था, जो कबीर के समय प्रत्यक्ष हुआ, था और लोग गंभीरता से कर्म और समाज के ढाँचे पर एक बार फिर उसके मूल से ही सोचने लगे।^१ प्राचीन शास्त्रों की व्याख्या सिद्धांत समुदाय द्वारा बालोन्मात्मीय ढंग से की जाने लगी। युग के बदले हुए परिवेश में जीवन से संबंधित विभिन्न पदार्थों में उन्नति और नवनिर्माण की प्रवृत्ति बज्जती हो उठी। कर्म, जाति, संप्रदाय, वस्मृश्यता आदि से पीड़ित भारतीय समाज मध्ययुगीन जड़ता से छूटकर सामाजिक स्वतंत्रता, धार्मिक समन्वय और राष्ट्रीय चेतना से प्रबुद्ध हो उठा।

इस नव पलङ्कित चेतना - (जिज्ञासा जन्म समाज के उच्च सिद्धांत कर्म में हुआ था) के विकास और प्रचार-प्रसार हेतु कुछ धार्मिक-सांस्कृतिक संस्थाएँ सामने आईं, जिन्होंने इस चेतना का प्रकाश जन-सामान्य तक पहुँचाने का जगजग प्रयास किया। बंगाल में राजा राममोहन राय के 'ब्रह्म समाज' ने सर्व कर्म समन्वय और विश्व वंशुत्व का लक्ष्य सामने रखते हुए जाति-पाति के भेद को मिटाने का महत्वपूर्ण कार्य किया। उत्तर भारत में स्वामी दयानन्द वैदिक कर्म के प्रचार द्वारा भारत की दुष्प्राप्य प्राचीन संस्कृति के पुनरुद्धार में संलग्न थे। उन्होंने इस्लाम और ईसाई कर्म के बढ़ते हुए प्रभावों को रोकने के लिए हिन्दू उत्थान के ध्येय को अपनाया और 'आर्य समाज' की स्थापना की। स्वामी दयानन्द वेदों को अपौरुषेय और विश्व के सार्वत्रिक ज्ञान-विज्ञान का मूल स्रोत मानते थे। वेद-ज्ञान को सर्व सुलभ बनाने हेतु उन्होंने वेदों की हिन्दी में मौलिक और सारगर्भित व्याख्याएँ कीं। संस्कृत की विशाल ज्ञान-राशि की कुँजी जो अब तक परिमित द्विजों के हाथ में थी, वह वेदों के हिन्दी में अनुदित हो जाने से सर्व साधारण को सुलभ हो गई। इससे हिन्दुओं को वैदिक समाज और संस्कृति का ज्ञान हुआ और आर्य समाज की उच्च एवं उदार भावनाओं का परिचय मिला। लोगों में यह विश्वास बैठल हो गया कि वैदिक संस्कृति विश्व संस्कृति का सर्वोच्च स्तर है, जिससे उनके भीतर अतीत के प्रति श्रद्धा और ममता के भाव जाग्रत हो उठे।^२

१- रामधारी सिंह 'दिनकर' - संस्कृति के चार अध्याय, पृष्ठ ४३३।

२- डा० कैरीनारायण शुक्ल - आधुनिक काव्यधारा के सांस्कृतिक स्रोत, पृ० ५०।

अतीत के प्रति निष्ठा जगाने तथा राष्ट्र के पुर्नानुरण हेतु जन समाज को मानसिक रूप से तज्जाम बनाने के महत्त्वपूर्ण कार्य में धियाँसाफिकल सोसायटी का भी बड़ा योग रहा है । इसकी जन्मदात्री श्रीमती स्त्रीवेसेन्ट एक विदेशी महिला थी तथापि उन्होंने अपना संपूर्ण जीवन हिन्दू समाज के उत्थान के सर्वाधिक महत्त्व उद्देश्य के लिए समर्पित कर दिया ।

बंगाल के रामकृष्ण परमहंस इसी समय अपने अपूर्व व्यक्तित्व और जन्य भक्ति द्वारा शिक्षित जन-सुदाय को प्रभावित कर रहे थे । वे धार्मिक संकीर्णता से परे, स्वेश्वरवाद के समर्थक और संतार के सभी धर्मों के समन्वय के जाकादमी थे । परमहंस के शिष्य स्वामी विवेकानन्द जागे चउकर उनके विचारों के प्रबल समर्थक हुए । उनके सज्जिगली व्यक्तित्व, तपःपूत चरित्र और जाणित्वनी वाणी ने अतस्य व्यक्तियों को उनका शिष्य बना दिया जो देश में ही नहीं विदेशों में भी उनके विचारों का प्रचार-प्रसार करने लगे । स्वामी विवेकानन्द ने समाज में व्याप्त विविध अर्थ विश्वासों को समाप्त करके धार्मिक सिद्धान्तों को तर्क की कसौटी पर डालने का जाग्रह किया और अजावदियों से पराधीनता के पंज में निष्पेष्ट पड़ी हिन्दू जनता को कर्म योग, ज्ञान योग और भक्ति योग का अजर सदेश देकर उनमें नवीन जात्मवल का संचार किया ।^१ निरुत्साहित तथा अशक्त हिन्दू मस्तिष्क के लिए उन्होंने टानिक का काम किया और उसमें जात्म विश्वास तथा अतीत के प्रति जास्था उत्पन्न की ।^२ अपने गुरु के नाम पर उन्होंने 'रामकृष्ण मिशन' की स्थापना की । स्वामी जी बूढ़ जवान्ती थे किन्तु उनके द्वारा प्रचार पानेवाले कर्म का व्यवहारिक पदा भी प्रबल था । वह पूर्व और पश्चिम के धार्मिक मतों और त्रैष्ठ दार्शनिक सिद्धान्तों का समन्वय कराने के इच्छुक थे ।^३ भौतिकवाद में जाकंठ मग्न योरोप और अमेरिका जैसे देशों को उन्होंने अध्यात्म का सदेश दिया और भौतिकता के प्रति अपेक्षा भाव रखनेवाले भारतीय व्यक्तियों का ध्यान सामाजिक .

१- Jawaharlal Nehru - The Discovery of India, page 291.

२- Jawaharlal Nehru - The Discovery of India, page 292.

" He wanted to combine western progress with India's background . Make a European Society with Indian religion ".

फतन और दुरावस्था की ओर बाहुल्य किया तथा उन्हें कर्मठ बनने की प्रेरणा देते हुए कर्म की उनके सामने इस रूप में प्रस्तुत किया कि वह मनुष्य की वाक्यात्मिक प्रगति में बाधा न डाल सके ।

इन कर्म प्रचारकों के अतिरिक्त इस युग में कुछ अन्य महान व्यक्ति भी हुए जिनकी विचारधारायें समाज में वैचारिक क्रान्ति के विकास में सहायगी हुई । इनमें तिलक, गांधी, टैगोर और अरविन्द के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं । 'तिलक' एक महान समाज शास्त्री और राजनीति के पंडित थे । उन्होंने गीता की मौलिक व्याख्या प्रस्तुत करनेवाली अपनी पुस्तक 'गीता रहस्य' के द्वारा निजीव हिन्दू जाति में नवीन प्रेरणा और स्फूर्ति का संचार किया और 'कर्मवाद' के महत्त्व को स्पष्ट करते हुए उसे 'प्रवृत्ति-मार्ग' की ओर उन्मुख किया । इस प्रवृत्ति मार्ग के प्रचार का ही हिन्दू जनता की जीवन के प्रति उदासीनता दूर हुई और उसके हृदय में स्वतन्त्रता की भावना का उदय हुआ । गांधी राजनीतिक व्यक्ति थे किन्तु उनकी राजनीति का महत्त्व अध्यात्म की भूमि पर प्रतिष्ठित था । सत्यमेव जयते ' और 'अहिंसा परमार्थः' को उन्होंने अपनी जीवन साधना और राजनीति का मूल मंत्र बनाया तथा सर्वोदय, त्याग, सर्वजन सेवा की अपना आदर्श बनाया । मानव मात्र की समानता में उनका गहरा विश्वास था जो किसी भी संस्कृति का उत्कृष्टतम पहलू कहा जा सकता है । राजनीति के क्षेत्र में जितनी स्याति गांधी जी को मिली, कछा के क्षेत्र में टैगोर उतने ही मान-सम्मान और प्रतिष्ठा के अधिकारी बने । टैगोर वस्तुतः सामंतवादी कलाकार थे किन्तु दलितवर्ग के प्रति उनकी दृष्टि सहानुभूतिपूर्ण थी अतएव वे जनवादी भी थे । वे सात्विक जीवन के पुजारी और विश्व मानवतावाद के समर्थक थे ।

अरविन्द इन सभी से भिन्न पूर्णतः अध्यात्मवादी थे । 'गांधी' और 'टैगोर' मानव को ईश्वर तक पहुँचाना चाहते थे, किन्तु अरविन्द ईश्वर को जलेंती पर उतारकर मानव मात्र में निश्चित करने के अभिलाषी थे ।

इस प्रकार वह युग सांस्कृतिक पुनर्जागरण और वैचारिक क्रान्ति का युग था । सामाजिक दुरावस्था की ओर शिथिल कर्म का ध्यान पूरी तरह वाक्यात्मिक

हो चुका था, किन्तु सामाजिक खडियों और बंधविश्वासों की जड़े इतनी गहरी थी कि उन्हें उखाड़ पाना सरल न था। नैतिक वादशों में उलटफेर की बात अविद्यमान की के लिए तो असत्य थी ही प्रायः पड़े लिले व्यक्ति भी उसे फैल पाने में जदाम हो रहे थे। नई पीढ़ी के सामने गंभीर समस्याएँ थीं। पाश्चात्य विचारों के प्रभाव पर उनका मस्तिष्क नर साँचे में ढल रहा था, लेकिन अपनी नवीन मान्यताओं की जीका में जार न पाने की विवस्ता उनके भीतर निराशा, दायम, अवसाद और आक्रोश की भिड़ी जुली प्रतिक्रियाएँ उत्पन्न कर रही थी। गरीबी और बेकारी बुराई जीका के विकास में बाधक थी और स्वच्छन्द प्रेम, विवाह आदि से संबंधित बाधाएँ मन के आनन्द प्राप्त का मार्ग अवरुद्ध कर रही थी। समाज पुरातन और नूतन, यथार्थ और आदर्श, निराशा और उत्साह के गहरे द्वन्द्व में उलका हुआ था, जो किसी भी प्रत्यक्ष राजनैतिक संघर्ष से कम महत्वपूर्ण न था।

यह गहन अस्तौण, द्वन्द्वमयी स्थिति कवियों में दो रूपों में प्रस्फुटित हुई। निराशा, अस्तौण आदि ने उन्हें भाग्यवादी कथा दार्शनिक बनाया। जीवन की दाण मंगुरता और संसार की असारता का बोध उनके काव्य में कभी दुःखवाद बनकर प्रतिफलित हुआ और कभी मोगवाद बनकर। जीवन की उलकनों और समस्याओं ने उन्हें फलकवादी भी बनाया। शान्ति की अभिलाषा में यथार्थ से दूर भागकर उन्होंने प्रकृति की गोड में शरण ली। दूसरी ओर, आक्रोश और विद्रोह की भावनाओं ने उन्हें सामाजिक खडियों और बंधनों तथा साहित्य क्षेत्र की प्रचलित मान्यताओं और विश्वासों को अमान्य करने का साहस और नर जीका-दर्शों एवं काव्यादर्शों को अपनाने की वृद्धता दी। इसके परिणाम स्वल्प राजनैतिक क्षेत्र में महात्मा गांधी के रूप में जिस तरह देश की आत्मा स्वतन्त्रता प्राप्ति के नर प्रयोगों में लीन हुई, जैसे देश नक्कीक प्राप्ति के नर मार्ग ढूँढने में प्रवृत्त हुआ उसी तरह साहित्य क्षेत्र में भी अनेक नर प्रयोगों और विविध स्वतन्त्र मार्गों की खोज की गई।^१

समाज में पूंजीवाद के विकास के साथ व्यक्तिवादी विचारधारा भी विकसित हो रही थी। आयावादी कवियों ने भी इस व्यक्तिवादी रचना को

ग्रहण करके साहित्य में भी ऐसी अपनार्ह तथा अपने वैयक्तिक सुख-सुल को अपनी रचनाओं में बाँणी दी। यद्यपि सामाजिक मर्यादाओं का पूर्णतः उल्लंघन इस समय तक भी संभव नहीं था, इसी लिये इस युग के काव्य में स्वानुभूतिमयी अभिव्यक्तियाँ प्रतीकों के माध्यम से प्रचलन रूप में ही की गई।

गांधी अरविन्द और टैगोर के प्रभाव ने शायवादी काव्य में अध्यात्म का रंग भरा। भारतीय वैदन्त दर्शन ने भी इन कवियों को गहराई तक प्रभावित किया। गांधी और टैगोर ने पूर्व और पश्चिम के विचारों का सारतत्त्व लेकर जिस नव मानवतावाद तथा विश्व मानवतावाद को अन्वय दिया था उसी में अभिव्यक्ति तद्वर्गीय साहित्य में एक रूप में हुई।^१ प्रसाद की कामायनी एका श्रेष्ठ प्रमाण है।

साहित्यिक परिवेश

भारतेन्दु युग में हिन्दी कविता में विषयों की नवीनता अवश्य उद्दिष्ट हुई किन्तु तब तक नायक-नायिकाओं के रूप सौन्दर्य, हास-विहास, कैलि-ग्रीडा आदि के जलकारिक वर्णनों के प्रति मोह पूरी तरह भंग नहीं हुआ था। भारतेन्दु युग के कवियों ने एक सीमित दायरे से बाहर निकलकर अपने परिवेश को देखा और समाज तथा देश की दुर्दशा पर जाँघ भी बहार; किन्तु इससे जागे का महत्त्व कार्य द्विवेदी युगीन कवियों के द्वारा ही सम्पन्न हुआ, जिन्होंने रीति और जाँघ बहाने में ही अपनी कर्तव्य का तंतु न मानकर, अपनी रचनाओं द्वारा समाज की कर्मजाल और पौरुषता का सर्वश्रुत पुनाया और उसकी दीर्घकालीन चढ़ता को धूर भगाकर नई जेतना के प्रसार का प्रयत्न किया।^२ विश्व की विभिन्न संस्कृतियों का कौशल विज्ञान, धर्म, दर्शन आदि के केन्द्र-स्थल भारतवर्ष की साम्प्रतिक दुरावस्था के कारणों की तौज इन कवियों द्वारा की गई। इस तौज के अन्तर्गत उनकी दृष्टि स्वाभाविक रूप से सामाजिक रूढ़ियों अंध-विश्वासों, कुरीतियों आदि की ओर भी गई। समाज को ही राष्ट्र मकन की भित्ति मानने के कारण द्विवेदीयुगीन कवियों ने समाज की

१- मैथिली शरण गुप्त - भारत भारती, पृष्ठ २४२

२- बैठे हुए ही व्यर्थ क्यों जागे बढ़ो, जँचे बढ़ो।

है मान्य की क्या भावना जब पाठ पौरुष का पढ़ो ॥

समस्त दुर्बलताओं पर एक चिकित्सक की भाँति निर्मम दृष्टि डाली है। अशिक्षा, बाल विवाह, उत्प्रेष्यता, साम्प्रदायिक विद्वेष, स्वामिमान प्रभु, जातीय गर्वता, पश्चिमी उच्चता का अधानुकरण, धार्मिक अंध विश्वास, नैतिक अनिति आदि समाज की जितनी भी बुरीतियाँ थी, उन सब की कुलकर निन्दा की गई तथा आचरणमूलक शुद्धता, आत्मिक उन्नति, चरित्र की उत्पन्नता एवं उच्चता के प्रति आग्रह प्रकट करते हुए काव्य में ऐसे आदर्श मानवों की प्रतिष्ठा होने लगी जिन्हें समाज कुछ शिक्षा दे सके।

शिक्षा प्रसार तथा विज्ञान के उदय के फलस्वरूप बुद्धिवाद का जन्म उस समय तक ही चुका था, अतएव प्राचीन सभ्यता के प्रति आस्था और अकारवाद के लण्डन की भावना को कल मिला, तथा नवयुग के अनुरूप नवीन धर्म का आविर्भाव हुआ, जिसकी आधार शिला नव प्रस्फुटित मानवतावादी विचारधारा थी। इसी फलस्वरूप काव्य में एक ओर तो मानवीय गौरव की प्रतिष्ठा हुई, दूसरी ओर, मानव-ऐसा को ही ईश्वर ऐसा मानकर मानवोत्थान की भावनाओं को प्रकट दिया गया। पौराणिक युग के चरित्रों को भी इसी भावना के कक्षीभूत होकर लोक-ऐसा का आदर्श लेकर चञ्चला आदर्श मानवों के रूप में चित्रित किया गया। 'साकेत' के 'राम' और 'प्रिय प्रवास' के 'कृष्ण' इसके उदाहरण हैं।

राजनैतिक-सामाजिक विषयों के अतिरिक्त भी काव्य के अन्तर्गत कुछ अन्य विषय अपनाए गए परन्तु उन सभी में कोई न कोई प्रच्छन्न सदेश अथवा उपदेशवृत्ति निहित रहने लगी। इस प्रकार 'उपयोगितावाद' द्विवेदीयुग के काव्य की मुख्य कर्ताटी थी। वृन्दावन की कुंज गलियों में वर्षों से भटकती हुई हिन्दी कविका को जन-जीवन के निकट खींच लाने का सत्ताष्टद्विवेदीयुगीन कवियों ने अवश्य दिखाया, किन्तु धीरे-धीरे उसमें नैतिकता के बंधन अत्यधिक प्रबल हो गए और उपयोगितावाद की लक्षण-रेखा में घिर कर कवियों की मन्त्रवोन्मेषशालिनी प्रतिभा की दीर्घा घूमिल पड़ने लगी। बंधी हुई लोक पर एक जैसी कविताएँ होने लगीं जिनमें सरसता और आकर्षण का अभाव रहने लगा।

नैतिकता और मर्यादावाद के प्रति अधिक रुग्णता के फलस्वरूप आक्रान्तता का विरोध स्वाभाविक था किन्तु यह विरोध उस सीमा तक पहुँच गया कि

काव्य-क्षेत्र है जीवन के भावनात्मक पक्ष तथा मनुष्य की रागात्मक कौमल अनुभूतियों को निष्काल दे दिया गया । हृदय तत्त्व की सूक्ष्मता और बुद्धित्व के मार से बौकिल होने के फलस्वरूप इन कविताओं की मर्मस्पर्शिता समाप्त हो चली ।

महादेवी के शब्दों में इस युग में 'पृष्ठि के वाह्याकार पर उतना अधिक ठिठा जा चुका था कि मनुष्य का हृदय अपनी अभिव्यक्ति के लिए रो उठा ।'^१ तथा कविता की दृष्टिबुद्धात्मकता इतनी स्पष्ट हो चली थी कि मनुष्य की सारी कौमल और सूक्ष्म भावनाएँ विक्रोह कर उठी । + + + + स्कूल शैक्षिकता की आवृत्तियाँ से पहले हुए और कविता की परंपरागत नियम कृंत्ता से ऊँचे हुए व्यक्तियों को फिर उन्हीं रीतियों में बंधे हुए स्कूल का न तो यथार्थ चित्रण रुचिकर हुआ और न उसका रुढ़िगत पाठ्य भाया । उन्हें नवीन रूप रीतियों में सूक्ष्म शैक्षिकानुभूति की आवश्यकता थी, जो शायबाद में पूर्ण हुई ।'^२

काव्य क्षेत्र है उपेक्षात शैक्षिक-शृंगार और प्रेम की पुन-प्रतिष्ठा से लिए नई कवि पीढ़ी का ध्वनि प्रारंभ हुआ । एतकी अतिरिक्त, दूसरों की ही बात कहने और वादस्वीकृति का राग कटापने की प्रवृत्ति त्यागकर, व्यक्तिवादी चेतना से अनप्राणित युवा कवि- समुदाय अपने अनुभूत तथ्यों और कैलिक भावनाओं को अपनी रचनाओं में मुखरित करने लगा ।

पाश्चात्य विचारों के प्रवाह और प्राचीन भारतीय संस्कृति के पुनरावलोकन के परिणामस्वरूप एक नए युग-बोध का जन्म हुआ, जिसमें शैक्षणिक स्वच्छन्द प्रेम से लेकर राष्ट्र प्रेम, प्रकृति-प्रेम, जर्जर स्त्रियों के प्रति अनास्था, नए युग की प्रतिष्ठा का स्वप्न और दार्शनिक चिन्तन से उद्भूत नव मानवतावाद और विश्व-मैत्री की भावना आदि सभी कुछ समाविष्ट हो गया । नए युग-बोध को पहचानकर उसे काव्यात्मक अभिव्यक्ति देनेवाले प्रारंभिक कवियों में श्रीधर पाठक, मुकुटवर पाण्डेय, रामनरेश त्रिपाठी, जयशंकर प्रसाद आदि थे । कविता के भाव-पक्ष में युगान्तर उत्पन्न करने में अंगरेजी रोमांटिक कवियों के काव्य का नए कवियों द्वारा अव्यक्त गांधी,

१- महादेवी काँ - यामा, भूमिका, पृष्ठ ११ ।

२- महादेवी काँ - वाचनिक कवि - भूमिका, पृष्ठ ६ ।

अरविन्द, विवेकानन्द आदि विभूतियों के दार्शनिक विचार वैश्व की सामाजिक-राजनैतिक स्थिति, सभी का साथ था^१। उस समय बंगाल में रवीन्द्रनाथ टैगोर की नूतन भाव-मँगिमा से युक्त कविताओं की विशेष ख्याति थी। हिन्दी कवियों की दृष्टि भी उस ओर आकर्षित होने लगी थी^२ परंपरागत भाषा और कंठकारों की एक रसता से ऊबे हुए हिन्दी कवियों को रवीन्द्र की कविताओं की नूतन मँगिमायें अत्यन्त प्रिय लगी और वे उन्हें अपनी कविताओं में भी उतारने के लिए प्रयत्नशील हुए। इसी के परिणामस्वरूप छायावादी काव्य में भाषा, कंठकार, छन्द आदि से संबंधित विभिन्न नए प्रयोग हुए, जिनके आधार पर छायावादी काव्य परंपरित काव्य से सर्वथा भिन्न स्वरूप लेकर प्रकट हुआ।

छायावादी काव्य का स्वरूप

छायावादी काव्य को सही-सोली काव्य की एक प्रवृत्ति मानते हुए उसे 'छायावाद' नाम से अभिहित करके उसके स्वरूप निर्धारण का प्रथम प्रयास पंडित मुकुटधर पाण्डेय ने किया था। सन् १९२० में जबलपुर से निकलनेवाली 'श्रीशारदा' पत्रिका में (जुलाई, सितंबर, नवंबर और दिसंबर अंक) उनके चार लेख 'छायावाद क्या है ?' शीर्षक से प्रकाशित हुए थे। उसके बाद से अब तक हिन्दी के अनेक पुष्पी

१-२ गुमिबानन्दन पन्त - आधुनिक कवि (भूमिका) पृष्ठ १३

" मैं उन्नीसवीं सदी के अंगरेजी कवियों - मुक्तः, शेरी, कीट्स, वुड्सवर्थ और टैनीसन से विशेष रूप से प्रभावित रहा हूँ क्योंकि इन कवियों ने मुझे मशीन युग का सौन्दर्य-बोध और मध्यमकीय संस्कृति का जीव-स्वप्न दिया है। रवि दाबू ने भी भारत की आत्मा को पश्चिम की मशीन युग की सौन्दर्य-कल्पना में ही परिधानित किया है। पूर्व और पश्चिम का मेल उनके युग का स्तौन भी रहा है। इस प्रकार मैं कवीन्द्र की प्रतिभा के गहरे प्रभाव को भी कृतज्ञतापूर्वक स्वीकार करता हूँ और यदि लिखना एक Unconscious - Conscious process है तो मैंरे उपेक्षन ने यत्र-तत्र इन कवियों की निधियों का उपयोग भी किया है और उसे अपने विकास का जंग बनाने की चेष्टा की है। "

३- गुमिबानन्दन पन्त - पल्लव, भूमिका, पृष्ठ १०

भाव और भाषा का ऐसा शुद्ध प्रयोग, राग और हंनों की ऐसी एक स्वर रिमकिम, उप्मा, तथा उत्प्रेक्षाओं की ऐसी दादुरावृत्ति अनुप्रास एवं तुकों की ऐसी अत्रान्त उपलब्धि क्या घंटा के और किसी साहित्य में मिल सकती है ? "

बालोच्चकों एवं विद्वानों ने विविध संदर्भों में छायावाद का स्वल्प विश्लेषण किया है। इन व्याख्याकारों को दो वर्गों में रखा जा सकता है (क) स्वयं छायावादी कवि (ख) अन्य समीक्षक।

छायावादी कवियों में - जयशंकर प्रसाद ने बाह्य वर्णन के बड़े वेदना के आधार पर स्वानुभूतियों की व्यंजना करनेवाली रचनाओं को 'छायावादी' कहा है।^१ सुमित्रानन्दन पन्त के अनुसार वैयक्तिक अनुभवों की प्रधानता छायावादी कविताओं की मूल विशेषता है तथा ऐहिक जीवन की जाकांदायें, स्वप्न, निराशायें, विवशताएँ आदि छायावाद के मुख्य विषय हैं।^२ महादेवी वर्मा ने छायावादी काव्य के दार्शनिक पक्ष पर विशेष प्रकाश दिया है और उसमें बध्यात्मवाद, रहस्यानुभूति, प्रकृति-प्रेम तथा स्वानुभूत सुख-दुःख की व्यंजना आदि सभी कुछ समाविष्ट माना है।^३

१- जयशंकर प्रसाद - काव्य कला तथा अन्य निबन्ध- 'येथार्थवाद तथा छायावाद' शीर्षक लेख -

'कविता के क्षेत्र में पौराणिक युग की किसी घटना अथवा देश-विदेश की सुंदरी के बाह्य वर्णन से भिन्न जब वेदना के आधार पर स्वानुभूतिमयी अभिव्यक्ति होने लगी, तब हिन्दी में उसे छायावाद के नाम से अभिहित किया गया।'

२- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि (फ्यालिफ) पृष्ठ १२

'साँस युग के वैयक्तिक अनुभवों, ऊर्ध्वमुखी विकास की प्रवृत्तियों, ऐहिक जीवन की जाकांदायों एवं स्वप्नों, निराशाओं और संवेदनाओं को अभिव्यक्त करनेवाला काव्य था, जिसमें सापेक्षता की पराजय निरपेक्षता की जय के रूप में गौरवान्वित होने लगी थी।'

३- महादेवी वर्मा - विवेकात्मक गण, पृष्ठ ६०-६१

'बुद्धि के सूक्ष्म बराबल पर कवि ने जीवन की असंगतता का भाव किया। हृदय की भाव-भूमि पर उसने प्रकृति में बितरी सौन्दर्य सत्ता की रहस्यमयी अनुभूति की और दोनों के साथ स्वानुभूत सुख-दुःखों को मिलाकर एक ऐसी काव्य दृष्टि उपस्थित कर दी जो प्रकृतिवाद, हृदयवाद, बध्यात्मवाद, रहस्यवाद, छायावाद आदि अनेक नामों का भार सम्हाल सकी।'

डा० रामकुमार काँ हायावाद को जंगलों के मिस्टिफिज्म का फायदा है जिसकी हाया में सान्त् का मिठाप अन्त से होता है ।^१ इसकी ओर स्पष्ट करती हुए वे अन्यत्र लिखते हैं - " अन्त पुरुष का आभास सान्त् प्रकृति में होने लगता है । अपरिमित ईश्वर परिमित संसार में अपनी हाया फैला हुआ नज़र आता है । पुरुष का ईश्वर की वही हाया जब कवि संसार के जंगलों में वणन करता है तो उस वणन की हायावाद का नाम दिया जाता है ।"^२

जालीकलों में - सर्वप्रथम हायावाद के आलोचक सतीशचन्द्र वाचाय रामचन्द्र शुक्ल के हायावाद संबंधी विचार उल्लेखनीय हैं । शुक्ल जी ने हायावाद की मुख्यतः दो रूपों में ग्रहण किया है - रहस्यवाद के रूप में तथा अभिव्यक्ति का एक विशिष्ट प्रणाली के रूप में । उनका अभिमत है कि हायावाद का वाध्यात्मिक पदा बंगला काव्य के अनुकरण पर विकसित हुआ था । बंगला काव्य पर इस क्षेत्र में पश्चिम का गहरा प्रभाव पड़ा था ।^३ शुक्ल जी का यह भी विचार है कि हिन्दी-कविता पूर्ववर्ती युग में ही नए नए विषयों की ओर प्रवृत्त हो चुकी थी, केवल उनके अनुरूप आकर्षक व्यंजना शैली का विकास शेष था जिसकी पूर्ति हायावादी कवियों के द्वारा हुई ।^४

१- डा० रामकुमार काँ - साहित्य सलाहिका , कविता , पृष्ठ २३ ।

२- वही, पृष्ठ २० ।

३- रामचन्द्र शुक्ल - हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृष्ठ ५६६

श्री रवीन्द्रनाथ ठाकुर की उन कविताओं की धूँ हुई जो अधिकतर पश्चात्य ढाँचे का वाध्यात्मिक रहस्यवाद लेकर कही थी । पुराने ईसाई सतों के हायाभास (Phantasmata) तथा योरोपीय काव्य क्षेत्र में प्रवर्तित वाध्यात्मिक प्रतीकवाद (Symbolism) के अनुकरण पर रवीन्द्रनाथ के कारण बंगाल में ऐसी कविताएँ हायावाद कही जाने लगी थी । यह वाद क्या प्रकट हुआ एक की बगल रास्ते का दरवाजा हा खुल गया और हिन्दी के कुछ नए कवि स्वतंत्रता के अन्त में मुक्त हुए । यह अन्त काया हुआ मार्ग नहीं था ।

४- रामचन्द्र शुक्ल - हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ५६६

" कतर थी तो आवश्यक व्यंजक शैली की, कल्पना और संवेदना के अधिक योग की । तात्पर्य यह कि हायावाद जिस आकांक्षा का परिणाम था, उसका लक्ष्य केवल अभिव्यक्ति की सौकर प्रणाली का विकास था । "

डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी ने मानकतावादी दृष्टि, वैयक्तिक चिंतन, नूतन भावधर्मों की प्रतिष्ठा, रुढ़ियों के प्रति क्रांतिवादी विरोधताओं से युक्त रचनाओं को छायावाद की कहा है ।^१

डा० नगेन्द्र स्थूल के प्रति सुप्त के विद्रोह को छायावाद की मूल प्रेरणा मानते हैं, जिससे अंतर्गत उपाधिगतावाद के प्रति भावुकता का विद्रोह, नैतिक रुढ़ियों के प्रति मानसिक स्वातंत्र्य का विद्रोह और काव्य के बंधनों के प्रति स्वच्छंद कल्पना और टैक्नीक का विद्रोह प्रकट हुआ ।^२ छायावाद का स्वल्प विश्लेषण करते हुए अन्यत्र उन्होंने अतृप्त वासनाओं एवं कुंठाओं को छायावाद का मूलाधार बताया है । अंतर्मुखी प्रवृत्ति, प्रतीक शैली और जीवन के प्रति भावात्मक दृष्टिकोण उनके अनुसार छायावाद की अन्य महत्वपूर्ण विशेषताएँ हैं ।^३

१- डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी - "हिन्दी साहित्य (उसका उद्भव और विकास) पृ० २६१

२ छायावाद' नाम उन आधुनिक कविताओं के लिए बिना विचारों ही दे दिया गया था- (क) जिनमें मानकतावादी दृष्टि की प्रज्ञानता थी (ख) जो वक्तव्य विषय को कवि की व्यक्तिगत चिन्ता और अनुभूति के रंग में रंगकर अभिव्यक्त करती थी (ग) जिनमें मानवीय आचारों, क्रियाओं, चेष्टाओं और विश्वासों के बदलते हुए मूल्यों को वर्गीकार करने की प्रवृत्ति थी (घ) जिनमें शब्द-बर्तन, रस, ताल, तुक आदि की विषयों में गतानुगतिकता से बंधन का प्रयत्न था और (ङ०) जिनमें शास्त्रीय रुढ़ियों के प्रति कोई आस्था नहीं दिखाई गई थी ।"

२- डा० नगेन्द्र - सुमित्रानन्दन पन्त - छायावाद , पृष्ठ २ ।

३- डा० नगेन्द्र - हिन्दी कविता की मुख्य प्रवृत्तियाँ, पृष्ठ १५

४ छायावाद एक विशेष प्रकार की भाव-मदति है, जीवन के प्रति एक विशेष भावात्मक दृष्टिकोण है + + + इस दृष्टिकोण का आवेग नवजीवन के स्वप्नों और कुंठाओं से बना है, प्रवृत्ति अंतर्मुखी तथा वायवी है और अभिव्यक्ति हुई है प्रायः प्रकृति के प्रतीकों द्वारा ।"

नन्ददुलारे वाजपेई ने रामचंद्र शुक्ल के विचारों से साम्य रखते हुए प्रकृति के व्यक्त सौन्दर्य में किसी अव्यक्त तथा के छायात्मक रूप के दर्शन को छायावाद की मूल चेतना माना है^१ किन्तु शुक्ल जी की भांति छायावाद को अभिव्यक्ति की एक रौंक्क प्रणाली मात्र न मानकर वे उसमें एक स्वतन्त्र जीवन दृष्टि का होना भी स्वीकार करते हैं।^२

डा० देवराज की दृष्टि में छायावाद के मूल में अध्यात्मवाद नहीं, ठीक प्रेम और सौन्दर्य की वासना ही मुख्यतः उद्दिष्ट हुई।^३ प्रेमिलता या वस्यष्टता, बारीकी या गुंफन की सूक्ष्मता और कात्मनिष्ठा कल्पना-कैव उनसे अनुसार छायावादी काव्य की महत्त्वपूर्ण विशेषताएँ हैं।^४

इसी प्रकार अन्य बहुत से विद्वानों ने भी छायावाद को व्याख्यायित करने की चेष्टा की है, किन्तु उन्हें कोई नवीन तथ्य प्राप्त न होने के कारण उन सब का उल्लेख यहाँ पर आवश्यक है। प्रसादादि छायावादी कवियों तथा उपर्युक्त छायावाद के मुख्य समीक्षकों के विचारों द्वारा छायावाद के स्वरूप को समझने में पर्याप्त सहायता मिलती है किन्तु उनके द्वारा की गई परिभाषाओं में से एक भी ऐसी नहीं है, जो छायावाद की ज्ञानात्मिक और वाच्य सार्वत्रिक विशेषताओं प्रवृत्तियों को अपने आपमें साक्षित करती हुई उसे उसके समग्र रूप में प्रस्तुत कर सके। कहीं कुछ महत्त्वपूर्ण कौण छूट गए हैं, और कहीं जोक प्रान्तियाँ उद्दिष्ट होती हैं।

१- नन्ददुलारे वाजपेयी - जयशंकर प्रसाद, पृष्ठ १०

मानव जगत् प्रकृति के सूक्ष्म किन्तु व्यक्त सौन्दर्य में अध्यात्मिक छाया का मान मेरे विचार से छायावाद की सर्वमान्य व्याख्या हो सकती है।

२- नन्ददुलारे वाजपेयी - जयशंकर प्रसाद, पृष्ठ १२

छायावाद की हम पीछे रामचंद्र शुक्ल के कथनानुसार केवल अभिव्यक्ति की एक लक्षणात्मक प्रणाली विशेष नहीं मान सकेंगे। हमें एक नूतन सांस्कृतिक मनोभावना का उद्गम है और एक स्वतन्त्र दर्शन की नियोजना भी। पूर्वकी काव्य से इतना स्पष्टतः पृथक् अस्तित्व और गहराई है।

३- डा० देवराज - छायावाद का पतन, पृष्ठ ६

“+++++ प्रेम और सौन्दर्य की वासना है, न कि अध्यात्मिकपूर्णता की मूल।”

४- डा० देवराज - छायावाद का पतन, पृष्ठ ११।

वस्तुतः शायवादी काव्य एक प्रयोगशील समन्वयात्मक चेतना से अनुप्राणित था, जिसमें परंपरित काव्य से भिन्न नई जीवक दृष्टि, नवीन काव्य विषय तथा नई अभिव्यंजना पद्धति ग्रहण की गई। उसे अभिव्यंजना की एक शैली मात्र कहना असंगत है क्योंकि उसका एक स्वतन्त्र जीवक दर्शन भी है, जिसमें भारतीय वेदान्त दर्शन की विभिन्न भावधारारणों के साथ बाधुनिकयुगीन गांधी और टैगोर द्वारा प्रतिपादित मानकावादी विचारधारा भी समाविष्ट हो गई है। उसमें स्थूल के प्रति सूक्ष्म की प्रतिक्रिया अंतर्दिग्ध रूप से प्रकट हुई है, किन्तु अमूर्त उपकरणों और सूक्ष्म भावों को मूर्त रूप देने की प्रवृत्ति भी उद्घात होती है। रहस्यात्मक चिंतन शायवादी की महत्वपूर्ण विशेषता है, इस रूप में उसमें सान्त्वना का अंतर्भाव है मिठास भी हुआ है, लेकिन इसके साथ ही प्रकृति के प्रति गहन अनुराग और मानवीय पुन-पुनः प्रेम-विरह, आशा-निराशा आदि की व्यंजना उसमें कहीं अधिक मात्रा में हुई है। यह भी कहा जा सकता है कि शायवादी काव्य में लौकिकता के भाव्य से अलौकिकता की प्राप्ति का प्रयत्न किया गया है। परन्तु जहाँ कहीं उसमें लौकिकता का रंग अधिक प्रसर है, वहाँ भी सौन्दर्य और प्रेम की वासना का परिणाम सम्भकर उसे दृष्टि से देखना उचित नहीं है, क्योंकि सौन्दर्य और प्रेम की भावनाएँ मनुष्य की सज्जात वृत्तियों से संबद्ध हैं और मानवीय जीवन की उन्नति और विकास में इनका महत्वपूर्ण स्थान है। इसी नाते काव्य से भी इनका घनिष्ठ संबंध है।

हिन्दी अलौकिकों में संभवतः सर्वप्रथम डा० नगेन्द्र ने शायवादी का मूल्यांकन नव-विकसित पाश्चात्य मनोविज्ञान के आधार पर करने का प्रयत्न किया है परन्तु पाश्चात्य काव्य सिद्धांतों और काव्यादर्शों के प्रति वे कुछ अधिक आग्रहशील हो उठे हैं। शायवादी काव्य में व्यक्त होनैवाली मानवीय भावनाओं को दमिड़ वासनाओं और कुंठाओं का उन्मयन सम्भरना वैसा ही है, जैसे कोई सुन्दर फूल के सौन्दर्य से विनोदित होने के बदले उसमें त्रास देखने का यत्न करे। व्यक्तिगत जीवक के स्वप्नों, वादशों, कुंठाओं, हास-रुदन आदि की व्यंजना करनेवाली शायवादी कविताएं पारलौकिकता से उतनी ही दूर हैं जितना स्वर्गलोक है मनुष्य। अतएव उन्हें उनके सच्च, प्रकृत रूप में न देखकर उनकी बाध्यात्मिक व्याख्या का प्रयत्न छ-धर्मिता ही कहलाएगी।

‘ हायावाद में ठोस सामाजिक घटनाओं की अभिव्यक्ति व्यक्त नहीं हुई, इस दृष्टि से वह अवश्य यथार्थवादी नहीं है किन्तु उसमें शास्त्र जीवन-सत्ता की पुनरुद्धार मिलती है। इसलिए जीवन के प्रति भावात्मक दृष्टिकोण रखते हुए भी वह नहीं कहा जा सकता कि हायावादी काव्य सामाजिक अथवा युगबोध से शुन्य था।

सिन्धु-दीर्घ में हायावादी काव्य में प्रकृति के प्रतीकों का बाहुल्य मिलता है, लेकिन उसमें विन्ध्य एवं अप्रस्तुत योजना के प्रति भी प्रायः उल्टा ही वाग्व्यक्त हुआ है।

निष्कर्षतः कह सकते हैं कि द्विवेदीयुग में परंपरागत एवं रुढ़ काव्य-कैलास से विन्ध्य, नवीन भावानुभूति और अभिनव अभिव्यक्ति सिन्धु से युक्त काव्य, जिसमें स्वच्छन्द कल्पना, नवीन सौन्दर्य बोध, प्रकृति प्रेम, रहस्य-चिन्तन, दार्शनिकता की पृष्ठभूमि पर मानव मान की उमानता का जादू और मानव प्रेम, वैयक्तिक अनुभूतियों की प्रधानता, प्रतीक और विम्बनयी शैली, कलात्मक भाषा और नूतन छान्दस योजनाएँ आदि अनेक विशेषताएँ एक साथ प्रकट हुईं, ‘ हायावाद’ कलाया।

प्रेरणास्रोत

आचार्य रामचंद्र शुक्ल ने ‘ हायावाद’ को बंगला के रवीन्द्रनाथ ठाकुर की रचनाओं का हिन्दी संस्करण माना है^१, डा० छजारी प्रसाद द्विवेदी के अनुसार हायावादी काव्य का मूल प्रेरणा स्रोत जर्मनी की रोमांटिक भावधारा का काव्य था।^२ इन्हीं दो विद्वानों के विचारों का समर्थन परवर्ती अनेक समीक्षकों ने भी किया है जैसे डा० शम्भूनाथ सिंह लिखते हैं - ‘ + + + १९१३ में रवीन्द्रनाथ की गीतांजलि को विश्व सम्मान मिला। बंगला में इस नई कविता का नाम हायावाद पड़ा था, जतः हिन्दी में यही नाम ग्रहण किया गया, साथ ही वे सभी प्रवृत्तियाँ भी हिन्दी कविता में आ गई जो बंगला के हायावाद की थीं।’^३ किन्तु समीक्षकों का एक अन्य का

१- रामचंद्र शुक्ल - हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ५८२-८३।

२- छजारी प्रसाद द्विवेदी - अवतिका- काव्यालोचना - जनवरी, १९५४, पृष्ठ २११।

३- शम्भूनाथ सिंह - हायावाद युग, पृष्ठ ५१।

उपयुक्त विचारों का विरोधी है। उसके अनुसार - शायवाव न काला से जाया न ईसाई सतों के शायभास है। शायवाव तो हमारे सत कवियों द्वारा हिन्दी भाषा-भाषियों के जीवन में सदियों से कम से कम एक हजार वर्षों से होता रहा है। यह हमारा उधार लिया हुआ धन नहीं है।^१ + + + + बंगाल में कभी किसी भी युग में किसी भी कौटि की कविताओं के लिये शायवाव शब्द का प्रयोग नहीं हुआ, बंगाल के किसी भी कवि या साहित्यकार या बालीकन ने कभी कहीं भी शायवाव शब्द का उल्लेख नहीं किया। 'शायवाव' शब्द विशुद्ध रूप में हिन्दी का ही है।^२

सन्तुष अधिकारपूर्वक यह कह सकना कठिन है कि 'शायवाव' शब्द का जन्म कब और कहाँ हुआ तथा उसका प्रथम प्रयोगकर्ता कौन था। अनुमानतः शायवाव के विरोधियों द्वारा यह नाम उस नव विकसित काव्यधारा की हसी उड़ाने के उद्देश्य से दिया गया था जिसमें मूल भावना को फसड़ पाना पाठक वर्ग के लिये कठिन होता था, मुख्य विषय के बदले मात्र उसकी शाय ही उसके हाथ लगती थी। कालान्तर में किसी अन्य उपयुक्त नाम के अभाव में यही नाम सर्वप्रचलित हो गया और सन् १९२० के आसपास साहित्यिक स्तर पर भी इसी नाम को स्वीकार करते हुए पंडित मुकुटधर पाण्डेय ने शायवाव के स्वरूप विश्लेषण से संबंधित प्रथम बालीकात्मक लेख लिखा।

शायवाव की परंपरा को सैकड़ों वर्ष पीछे सुदूर अतीत में खींच ले जाना मात्र भावुकता या छद्मवादिता ही है। उस पर पड़ोवाले विदेशी प्रभाव को फुठलाया नहीं जा सकता, जबकि शायवाव के प्रतिष्ठित कवि पंत ने स्वयं इस बात की स्वीकृति दी है कि वे अंगरेजी के रोमांटिक कवियों- शेरी, बर्डीस्वर्थ, टैनीसन आदि तथा काला के रवीन्द्रनाथ के कला-सिद्धान्तों से प्रभावित रहे हैं।^३ किन्तु शायवादी काव्यान्दोलन को जितनी अधिक व्यापकता और लोकप्रियता प्राप्त हुई, उसके आधार पर उसे किसी विशिष्ट व्यक्ति अथवा काव्य प्रणाली का अनुकरण मात्र समझना भी भ्रान्तिमूलक है। इतना व्यापक बान्दोल बिना किसी ठोस

१- रामनरेश त्रिपाठी - अवन्तिका-काव्यालोकांक, जनवरी, १९५३, पृ० १८८।

२- हलाचन्द्र जोशी - अवन्तिका-काव्यालोकांक, जनवरी, १९५३, पृ० १९१।

३- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि(२)-पर्यालोचन, पृष्ठ १३।

आधार के नहीं बन सकता था। आख अयावाद को किसी भी अन्य साहित्यिक धारा के विकास की ही भाँति हिन्दी कविता के स्वाभाविक विकास क्रम की एक कड़ी मानना ही युक्ति-युक्त है। आज और साहित्य की प्रचलित मान्यताओं के प्रति स्वभाव से विद्रोही इस काव्यधारा के कवियों के लिए लीक से बंधकर चलना कठिन था। उनकी प्रवृत्ति अनुकरण की नहीं किन्तु स्वीकरण की अवश्य थी। काव्य के वन्तगत पूर्व युगों से पैतृक संपत्ति रूप में प्राप्त अनेक विशेषताओं के स्वीकरण के साथ-साथ रवीन्द्रनाथ की गीताजीति की रहस्यपूर्ण मुद्राएँ तथा जंगेजी के रोमांटिक काव्य का अनीय भावोच्छ्वास भी उन्होंने देखा था और अपनी प्रयोगशील मनोवृत्ति, समन्वयात्मक बुद्धि, मौलिक चिन्तन एवं प्रकृत प्रतिभा के आधार पर उन सब को संगठित कर उन्होंने अपने काव्य में प्रस्तुत किया। इस प्रकार इन कवियों द्वारा एक और नई हिन्दी कविता का परिष्कार हुआ, दूसरी ओर उसमें बहुत कुछ नया भी जुड़ा।

आयावाद को उसके समग्र रूप में समझने के लिये उसकी मूल प्रवृत्तियों का अध्ययन अनिवार्य है।

आयावादी कविता की मुख्य प्रवृत्तियाँ

काव्य के मुख्यतः दो पक्ष होते हैं - 'वस्तु' और 'शिल्प'। इन्हीं दोनों के आधार पर आयावादी काव्यप्रवृत्तियों को विभाजित करके उनका विवेक-विश्लेषण सुविधाजनक होगा।

वस्तुगत प्रवृत्तियाँ

(१) स्वच्छंदतावाद - आयावाद का विकास परिपाटीबद्ध

(कलात्मक) कविता के विरुद्ध प्रतिश्रिया स्वल्प हुआ था। परिपाटी से विरोध प्रकट करने का साधन स्वच्छंदता प्रिय व्यक्ति ही कर सकता है। आयावादी कहलाने वाली नई कवि पीढ़ी की मूल प्रवृत्ति स्वच्छंदतावादी थी, इसी के फलस्वरूप कविता के क्षेत्र में उन्होंने परंपरित काव्य से भिन्न अनेक मौलिक उद्भावनाएँ कीं। कविताओं

के प्रति उनका विद्रोह जनैक मुसी होकर प्रकट हुआ और कविता के भाव, विषय, भाषा, छंद, जल्लकार आदि सभी काव्यांगों के अन्तर्गत श्रान्ति का वाहक बना ।

(२) वैयक्तिक चेतना - वैयक्तिक चेतना की जाधार भूमि है ही स्वच्छंदतावादी प्रवृत्ति अङ्कुरित और परलक्षित होती है तथा वैयक्तिक चेतना को स्वच्छंदता की मूलभूत चेतना कहा जा सकता है । तत्कालीन युग का सामाजिक राजनैतिक परिवेश पूर्णवाद के झोंड में व्यक्तिवादी चेतना के विकास का वातावरण प्रस्तुत कर चुका था । यह 'व्यक्तिवाद' तद्व्युत्पन्न साहित्य में भी प्रतिफलित हुआ, जिसके परिणामस्वरूप स्वल्प स्वानुभूति मयी व्यंजना छायावादी कविताओं की मुख्य विशेषता बनी । युगों से दूसरों की ही बात कहते चले जानेवाले कवियों की परिपाटी त्याग कर, छायावादी कवियों ने काव्य के अन्तर्गत अपने व्यक्तित्व की प्रतिष्ठा की और उनकी रचनाओं में जात्मतत्त्व अपने संपूर्ण रूप से मुखरित होने लगा । अपने निजी जावेगों-संवेगों को बाष्पी देना ही इन कवियों का लक्ष्य बन गया । अपने से परे जीवन और जगत के अन्यान्य विषयों के संबंध में यदि कहीं कुछ उन्होंने कहना भी चाहा है तो उसे भी अपनी भावनाओं के रंग में रंगकर ही प्रस्तुत किया है ।

(३) अंतर्मुखी प्रवृत्ति - बहिर्लोक के समस्याग्रस्त जीवन ने छायावादी कवियों की प्रवृत्ति को अंतर्मुखी बना दिया । बाह्य जगत की जटिलताओं से ऊबे हुए उनके हृदय ने प्रकृति की गोद में शरण लेने का यत्न किया है और जीवन की अस्मत् कटुताओं को उसके मनोहारी दृश्यों की सौन्दर्य-सरिता में डुबोकर यथार्थ से फलायन करने की चेष्टा की है । किन्तु यथार्थ से दूर भागकर प्रकृति के सौन्दर्य में ही छुलने रहने की यह प्रवृत्ति प्रारंभिक छायावादी कविताओं में ही अधिक है, बाद की रचनाओं में मानवीय जीवन और समाज की समस्याओं पर भी प्रकाश डाला गया है, सामाजिक दृष्टियों को तोड़ने तथा सामाजिक जटिलताओं से ऊपर उठने की प्रेरणाएँ भी दी गई हैं । किन्तु अंतर्मुखी प्रवृत्ति के फलस्वरूप छायावादी कवि बाह्य सामाजिक घटनाओं के प्रति कुछकर अपना विद्रोह भाव नहीं व्यक्त कर सके हैं । अंतर्गत में परिवर्तन के द्वारा ही उन्होंने सामाजिक ढाँचे में परिवर्तन की वाशा की है ।

(४) वेदनाधिक्य - छायावादी काव्य में वेदना या करुणा का बहुत अधिक गान हुआ है। जीवन के दुःखमय पक्ष के प्रति छायावादी कवियों ने विशेष जासक्ति प्रकट की है किन्तु छायावादी कविताओं में दुःख का जो स्वरूप व्यक्त हुआ है, वह सामान्य सांसारिक दुःखों से भिन्न तथा दार्शनिक चिन्तन की पृष्ठभूमि पर आधारित है। प्रसाद, पंत, निराला, महादेवी आदि सभी प्रमुख छायावादी कवियों ने दुःख को जीवन-दर्शन के रूप में ग्रहण किया है तथा जीवन में उसकी अनिवार्य स्थिति स्वीकारते हुए दार्शनिक स्तर पर उसकी व्याख्या की है। इसीलिए छायावादी कविताओं में कहीं भी दुःख का अन्तिम रूप निराशात्मक न होकर जात्या और स्फूर्ति देनेवाला है। वह अपनी ज्वाला से विदग्ध नहीं करता वरन् अपनी जांच से शीतल, मंद जलौक बिलेरता हुआ संपूर्ण विश्व के लिये मंगलकारी होता है।

(५) जिज्ञासा-भावना, रहस्य चिन्तन - प्रकृति के व्यक्त सौंदर्य में किसी अदृश्य केतन एता का आभास पाकर उसके श्रियाकलापों के प्रति जिज्ञासा की भावना उस परम एता के प्रति प्रणय निवेदन और तीव्र मिलनाकांक्षा तथा विरह की अनुभूति आदि छायावादी काव्य के महत्वपूर्ण लक्षण है। इन्हीं के आधार पर प्रायः छायावाद को 'रहस्यवाद' (कबीर आदि संतों का आध्यात्मिक रहस्यवाद का पर्याय मान लिया जाता है। किन्तु यह एक प्रान्त धारणा है। छायावादी रहस्यवाद साधनात्मक न होकर भावात्मक है तथा उसमें व्यक्त होनेवाली रहस्यमयता जिज्ञासा एवं विस्मय की भावनार्यें अधिकारित। अंग्रेजी रोमांटिक काव्य के प्रभावका है। इसके अतिरिक्त रहस्य, जिज्ञासा और कौतूहल मिश्रित भावों को व्यक्त करने वाली कवितायें छायावादी काव्य का महत्वपूर्ण अंश अवश्य है, उसका संपूर्ण स्वरूप नहीं। इसी कारण छायावाद और रहस्यवाद को एक ही मान लेना सुक्ति-युक्त नहीं है।

(६) सौन्दर्यानुिराग - छायावादी कवियों ने सौन्दर्य के प्रति अपनी गहरी रुचिकान दिताई है। जीवन और जगत में जो कुछ भी सुन्दर है वह सब उनके लिये स्तुत्य और वंदनीय है। इसी कारण सौन्दर्य की खोज, सौन्दर्य की

प्यास और सौन्दर्य का गान, छायावादी काव्य का मूल कथ्य बन गया है। दूसरे शब्दों में यह भी कहा जा सकता है कि छायावादी काव्य की मूल कैना सौन्दर्यवादी है। इस क्षेत्र में छायावादी कवि सौन्दर्य को शाश्वत ज्ञानन्द का प्राप्त माननेवाले जंगरेजी की रोमांटिक धारा के कवि कीदृश के बहुत निकट हैं। जंगरेजी कवियों के समान ही इन कवियों की सौन्दर्य कैना भी व्यक्ति निष्ठ है, जहाँ सौन्दर्य की स्थिति 'वस्तु' में नहीं, बरन् द्रष्टा के मन में होती है। इस नवीन सौन्दर्य बोध ने ही छायावादी कवियों को संसार की सामान्य और तुच्छ वस्तुओं के प्रति भी प्रायः वाकजित किया है। सुमित्रानन्द पन्त को 'सुन्दर' भी सुन्दर प्रतीत हुए हैं और धुलि की ठेरी में 'मधुमय गान' छिपे होने का जाभास हुआ है।

(७) अतिशय कल्पना प्रवणता - छायावादी काव्य में कल्पना ही अतिशयता पाई जाती है। भावना और संवेदना के उन्मूलन अथवा प्रत्यक्षीकरण के लिये प्रत्येक कवि न्यूनाधिक मात्रा में कल्पना का आश्रय लेता है। काव्य में 'कल्पना' का प्रयोग किए सीमा तक होना चाहिये - यह एक विवादास्पद प्रश्न है और यह बहुत कुछ कवि के निजी दृष्टिकोण पर निर्भर है। किन्तु कल्पना का उद्देश्य कवि द्वारा वर्णित भाव 'या' वस्तु' को मूर्त रूप देना तथा उसे प्रभावशाली और उचित बनाकर प्रस्तुत करना होता है। यह प्रभाव-दायकता उसमें तभी उत्पन्न होती है जब कवि की कल्पना उसकी भावना तथा बुद्धि से समान रूप से नियंत्रित होती रहे। कल्पना का अतिरिक्त असांभाविकता को जन्म देता है। अतिशय कल्पनाप्रवण व्यक्ति प्रायः समाज और जीवन के यथार्थ से दूर भागने का प्रयत्न करता है। ऐसा ही कुछ प्रारंभ में छायावादी कवियों के साथ भी हुआ है। उनकी कल्पना प्रवणता उन्हें समाज की वास्तविकताओं से बहुत दूर सींच ले गई है और प्रकृति की सुरम्य स्थली में बैठकर अपनी उर्वर कल्पनाशक्ति के द्वारा उन्होंने आकाश-माताल की कुलाधि मरी है।

छायावादी कवियों में पंत सब से अधिक कल्पनाशील है। उन्होंने स्वयं इसे स्वीकारते हुए एक स्थल पर लिखा है - 'प्रकृति के सादर्य ने जहाँ

एक ओर मुझे सौन्दर्य स्वप्न और कल्पना जीवी बनाया, वहाँ दूसरी ओर जन भीरु भी बना दिया यही कारण है कि जन समूह से जब भी मैं दूर भागता हूँ और मेरे जालोंचकों का यह कलना कुछ जशों तक ठीक ही है कि मेरी कल्पना लोगों के सामने जाने से ज्यादा है ।^१

कल्पनाधिक्य के कारण भी हायावादी कविता अपने पूर्ववर्ती युगों से बहुत भिन्न दिखती है । कल्पनाशक्ति की सहायता से एक ओर तो हायावादी कवियों ने ऐसी सुन्दर और सशक्त रचनाएँ की हैं जो अपनी सरसता, प्रभाव दामता, अप्रस्तुतों की नवीनता आदि की दृष्टि से संपूर्ण हिन्दी साहित्य में अनुपम हैं ; तथा दूसरी ओर उन्होंने ऐसी अवस्तुलित काव्य दृष्टि भी प्रायः की है जिनमें भावना और कल्पना एक दूसरे में इस प्रकार एकाकार हो गई है कि उन्हें अलग अलग तोज पाना कठिन हो गया है । ऐसे ही स्थलों पर, जहाँ भावना कल्पना के घाग्घाल में अत्यधिक उलझ गई है और पाठक का के मानस-कलुषों के सामने उसका स्पष्ट और मूर्त रूप प्रकट नहीं हो पाता, हायावादी काव्य में असस्पष्टता-दोष जा गया है । संभवतः ऐसे ही काव्यांशों को देखकर, जिनमें मूल भावना के बदले उसकी हाया मात्र ही फल में आती है, किसी ने अनजाने ही इस काव्यधारा को हायावाद नामकरण किया होगा ।

हायावाद के प्रारम्भिक कवियों की अवैज्ञानिक उत्तरार्द्ध के कवियों में कल्पना प्रवणता बहुत कम हो गई है ।

(८) आदर्शवादिता - हायावादी ^{कवि} आदर्श प्रेमी थे । आदर्श का यथार्थ से सदैव विरोध करता है । हायावादी कवियों ने भी यथार्थ जगत को अपने मन के अनुरूप न पाकर स्वनिर्मित आदर्शों पर आधारित स्वप्नलोक के निर्माण की चर्चा अनेक स्थलों पर की है । इस प्रकार के स्वप्नलोक अथवा आदर्शलोक की रचना में उनकी उदार कल्पना सहायिका रही है । आदर्शवादिता ही इन कवियों की प्रकृति के अधिकाधिक निकट पहुँचने और उसके साथ अपना रागात्मक संबंध स्थापित करने के

लिये भी प्रेरित करती रही है। क्योंकि यांत्रिकता और भौतिकता के अतिरिक्त वह जीवन में बढ़ती हुई विषमताओं को देखकर उन्होंने इस सिद्धान्त को अपनाया कि शान्ति और पुत्र की प्राप्ति के लिए मनुष्य को प्राकृतिक जीवन और आध्यात्मिकता की ओर लौटना अनिवार्य है। प्रकृति उन्हें सब भाँति पवित्र, निष्कलुष और प्रेममयी दिखाई दी अतएव उसको उन्होंने अपनी सहचरी, शिक्षिका, उपदेक्षिका आदि रूपों में ग्रहण किया, तथा आध्यात्मिकता की ओर उनका मुकाबल उन्हें चिन्तन की उस भावभूमि की ओर ले गया जो दार्शनिक क्षेत्र में सर्वोत्तमवाद के नाम से विख्यात है तथा जिसके अंतर्गत जड़ चेतन सभी में एक ही चेतना की व्याप्ति की बात कही गई है। आध्यात्मिक जगत के इस तत्त्व को आदर्श रूप में ग्रहण करके ही हायावादी कवियों ने राष्ट्रीयता की सीमाओं से ऊँचे उठकर मानव मात्र से प्रेम करना सीखा तथा मानवोत्थान और मानव कल्याण की भावनाओं को अपनी रचनाओं में मुखरित किया। हायावाद में प्राप्य मानवतावाद अथवा विश्व-मानवतावाद उसके आध्यात्मिक आदर्शवाद का ही प्रकट रूप है। वर्तमान जीवन से असंतोषक उन्होंने एक नए लोक की रचना का स्वप्न देखा जहाँ मानवमात्र समानता और प्रेम का आदर्श लेकर पुनर्पूर्वक जी लेंगे। इसके लिये मानविक जगत में परिवर्तन की आवश्यकता प्रतीत हुई। इसीलिये दार्शनिक भूमि पर मानवीय समानता, स्वार्थरहित मानव संबंधों, सुख-दुख में समन्वय आदि बातों पर हायावादी कवियों ने बल दिया। अंतर्जगत में इस प्रकार का परिवर्तन स्वयं बाह्य सामाजिक ढाँचे को भी बदल देगा, ऐसी ही उनकी धारणा तथा कामना थी।^१ इस प्रकार जीवन में जो कुछ अप्राप्य था उसकी पूर्ति इन कवियों ने काव्य में आदर्शों की प्रतिष्ठा द्वारा की। प्रत्यक्ष लौक्यांत्रिक विचारों से भैल न साने तथा व्यथार्थवादी होने पर भी इस प्रकार के विचार प्रतिक्रियावादी न होकर तत्कालीन परिवेश के प्रति कवियों के गहन विद्रोही-भाव को ही अभिव्यक्त करते हैं।

(६) राष्ट्रीयता और संस्कृति प्रेम - तत्कालीन

राजनैतिक जीवन में घटनाक्रम की तीव्रता के अनुपात से हायावादी काव्य में राष्ट्रीयता

१- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि (२), पृष्ठ ३३

“स्वप्न वस्तु बन जाए सत्य नक्कस्वर्ग मानसी ही भौतिक भव ।”
अंतर का ही बहिर्गत बन जाए, पीणा माणि ----- ।।

की प्रवृत्ति कम है क्योंकि मूलतः वह व्यक्तिवादी चेतना पर आधारित काव्य है। तथापि व्यक्ति भी समाज का एक अंग है और सामाजिक गतिविधियों से उल्लास तथा अप्रभावित रह जाना असंभव है। इसी के फलस्वरूप छायावादी कवियों ने भी अनेक राष्ट्रीयवादी गीतों की रचना की है तथा जीवन के सांस्कृतिक पक्ष से संबंधित विभिन्न विचारों एवं समस्याओं को वाणी दी है। अधिकतर: इन कवियों ने स्वदेश प्रेम की अभिव्यक्ति के लिए अतीत के गौरवमय पृष्ठों को फलटा है और किताब भारतीय संस्कृति के उज्ज्वल और मधुर चित्र प्रस्तुत किये हैं। प्रसाद और निराजा के नाम इस क्षेत्र में अग्रगण्य हैं। सांस्कृतिक चेतना से युक्त राष्ट्रीय गीतों एवं प्रीतियों की संख्या छायावाद में कम अवश्य है, लेकिन जोष, तेज, गाम्भीर्य और उत्साह की सफर व्यंजना के कारण वे अपनी मार्मिकता और प्रभावोत्पादकता में पिछले युगों से कहीं आगे हैं।

शिल्पगत प्रवृत्तियाँ - नवीन अभिव्यञ्जना पद्धति

छायावादी काव्य का कथ्य पिछले युगों से भिन्न था। नवीन कथ्य की अभिव्यक्ति पुराने रूप-शिल्प के माध्यम से संभव नहीं थी, अतएव इन कवियों को काव्य के अभिव्यक्ति पक्ष से संबंधित नए नए प्रयोग करने पड़े। यह प्रयोग भाषा, शब्द, अलंकार आदि सभी क्षेत्रों में हुए। पुरानी अभिव्यक्त भाषा को त्यागकर इन लोगों ने उदात्ता और व्यंजना शब्द शक्तियों का अत्यधिक प्रयोग किया। उदात्ता-प्रेम के कारण कई के स्थान पर 'धर्म' का बहुत अधिक प्रयोग हुआ जिससे शैलीगत नवीन मणिमय प्रकट हुई तथा व्यंजना की कान्ति से मीठा होकर भाषा अधिक गरिमामयी और बर्धकी बनी।

शब्दों के रूप में अनेक प्रकार के परिवर्तन हुए, पुराने शब्दों में मात्रा-गण संबंधी हेर फेर हुए, दो या तीन शब्दों को मिलाकर नए शब्दों का निर्माण हुआ तथा मुक्त-शब्द की परंपरा का सुत्रपात हुआ।

अलंकारों के प्रति छायावाद में विशेष मोह प्रकट हुआ। छायावाद का प्रत्येक कवि एक कुशल शिल्पी है, अपनी कलात्मक अभिरुचि के कारण

भाषा की क्लास पर इन लोगों ने विशेष ध्यान दिया। उल्लंघन वृत्ति के फलस्वरूप अप्रस्तुत विधान के क्षेत्र में शायवादी कवियों ने अनुपमेय शौर्य का परिचय दिया है। शायवादी अप्रस्तुत नव्य और मौलिक होने के साथ साथ कल्पना के रूप में पूर्ण तथा भावों के प्रत्यक्षीकरण में समर्थ है।

शायवादी कवियों ने विवेकी युगीन कवियों की भाँति 'वस्तु' के स्थूल वाच्य वर्णन तक सीमित न रहकर हृदय पर पड़नेवाले उसके सूक्ष्म प्रभावों को वाणी देने में अधिक रुचि दिखाई, इसी कारण शायवाद को 'स्थूल के प्रति सूक्ष्म का विद्रोह' कहा गया। यह विद्रोह कई रूपों में उद्घात हुआ। अतीन्द्रिय अमास्य रूप का चित्रण-हृदय की सूक्ष्माति सूक्ष्म भावनाओं का मूर्तीकरण, मानवीकरण ऐसी शैली और प्रतीक-मद्धति आदि इसी प्रवृत्ति के परिणाम हैं, जिसको शायवादी अभिव्यञ्जना शिल्प की महत्वपूर्ण विशेषतायें कहा जा सकते हैं। भाँसलता के प्रति वैराग्य और वायवीयता के प्रति मुकाब के कारण ही शायवाद का रूप कहीं कहीं अवास्तविक और अर्थवादी प्रतीत होता है। ऐत्यों और प्रतीकों की बहुलता के साथ साथ उनके नए फल ने उसमें प्रायः किञ्चित्ता-दोष भी उत्पन्न किया है। किन्तु शायवादी काव्य का शिल्प मूलतः बिम्बमूलक है। ऐतित, प्रतीक अप्रस्तुत आदि साधन मात्र हैं और उन्होंने बिम्बों की अपनी पूर्णता तक पहुँचने में सहायता की है। शायवादी कवियों ने जो कुछ भी कहना चाहा है, वह सीधे शब्दों तथा वर्णनात्मक शैली में न कहकर, अप्रस्तुतों, प्रतीकों आदि की सहायता से उल्लास लीन चित्र प्रस्तुत करके कहा है, जिससे फलस्वरूप उनका कथ्य अधिक सविन और प्रभावशाली बन गया है। शायवादी कवियों ने सूक्ष्म और विराट दोनों प्रकार के बिम्बों का कुशल विधान किया है। यह बिम्ब अपनी कलात्मकता में बेजोड़ है तथा उन्होंने शायवादी शैली को अमृतपूर्व शौष्ठव और चित्रमयता प्रदान की है। चित्रावन की इस प्रवृत्ति ने ही पूर्ववर्ती युगों के अभिव्यञ्जना शिल्प और शायवादी अभिव्यञ्जना शिल्प के मध्य स्पष्ट विभाजन रेखा खींच दी है।

गीतात्मकता के प्रति अत्यधिक रुचिकान भी शायवादी कवियों की महत्वपूर्ण एवं सामान्य विशेषता कही जा सकती है, जिससे फलस्वरूप प्रबंध रचनायें इस युग में कम हुई तथा गीति शैली विशेष समृद्ध हुई। अपने अंतरंग भावों

और कैयतिक पुल-दुःखों को छोटे-छोटे गीतों प्रगीतों में बड़ी तन्मयता और कलात्मकता से इन कवियों ने उजाया है। ज्ञायावादी गीत अपनी भावमयता और कलात्मक शौष्ठव दोनों ही दृष्टियों से अनुपम है, तथा असीदग्ध रूप से उन्होंने हिन्दी-गीतिकाव्य-परंपरा का चरम विकास प्रस्तुत किया है। 'महाकाव्य' और 'लण्डकाव्य' जैसे बृहद काव्य रूपों के बदले 'गीत' और 'प्रगीत' एतदृश लघु वाक्य वाले काव्य-रूपों को अपना कर भी ज्ञायावादी कवि अपनी कोमल से कोमल और गंभीर से गंभीर भावनाओं की प्रभावशाली व्यंजना कर सके हैं।

'गीत' और 'प्रगीत' में संगीत तत्त्व का विशेष महत्व होता है, इसीलिए ज्ञायावादी कविताओं में नादात्मक सौन्दर्य की विशेष छटा दिखाई देती है। नादात्मक सौन्दर्य की सृष्टि 'ध्वन्यर्थ व्यंजना' अलंकार के अत्यधिक प्रयोग और वर्ण योजना संबंधी विभिन्न प्रयोगों के माध्यम से हुई है।

प्रमुख कवि -

ज्ञायावादी काव्य विकास की दो मार्गों में विभाजित किया जा सकता है - सन् १९२५ के पूर्व का काल - ज्ञायावाद का 'प्रयोग युग' तथा सन् १९२५ के बाद सन् १९३८-३९ तक ज्ञायावाद का उत्कर्ष युग' ज्यवा' वास्तविक ज्ञायावाद युग' जिसमें उपर्युक्त काव्य प्रवृत्तियों से युक्त रचनाओं को साहित्य क्षेत्र में विशेष लोकप्रियता तथा सम्मान प्राप्त हुआ।

ज्ञायावाद के प्रथम उत्थान में प्रथम रूप से तीन कवि सामने आए - जयशंकर प्रसाद, सुमित्रानन्दन पन्त तथा सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला। इन तीनों से मिलकर ज्ञायावाद की 'तृह्रयी' स्थापित हुई जिसने ज्ञायावादी काव्यान्योलन को आरंभ करके उसे विकास के चरम शिखर तक पहुँचाया।

जयशंकर प्रसाद -

'प्रसाद' ज्ञायावाद के प्रवर्तक होने के साथ साथ हिन्दी के अनुपम कवियों की श्रेणी में अपना स्थान रखते हैं। उनकी क्लृप्ता प्रतीभा का श्रेष्ठतम निदर्शन 'कामायनी' है जो मानव-विकास का भावमय इतिहास प्रस्तुत करती है। मात्र कामायनी के आधार पर ही प्रसाद को विश्व के महा कवियों

के समकक्ष रखा जा सकता है। प्रेम के उदात्त स्वरूप का चित्रण, कल्पना सौष्ठव, नारीत्व की गरिमा की प्रतिष्ठा, भाषा का लालित्य, सरस झुझार पद योजना और इन सब के साथ व्यापक मानवतावादी दृष्टि प्रसाद की मुख्य काव्यगत विशेषतायें कहीं जा सकती हैं। परन्तु प्रसाद काव्य की सर्वाधिक महत्वपूर्ण विशेषता है उसकी नई जीवकी शक्ति, जो नई छोटे छंद भी परंपरा से प्रेरित, प्रभावित है तथा परंपराश्रित होती हुई भी स्फूर्ति और उत्साहवर्क है। उसके द्वारा कवि के गहन अध्ययन और सुक्ष्म किस्म शक्ति का परिष्कृत मिलता है। प्रसाद का प्रायः संपूर्ण काव्य साहित्य अतीत की उदात्त सांस्कृतिक, दार्शनिक, ऐतिहासिक अथवा पौराणिक पृष्ठभूमि पर आधारित है।

प्रसाद की प्रारंभिक रचनाओं का प्रथम संग्रह चित्राधार है। इसमें मुख्यतः कवि की प्रकृतिपरक रचनायें हैं जैसे 'शारदीय लोभा', 'सरदपूणिमा', 'कंदोदय', 'उद्वेगसुख', 'वर्षा में नदी', 'फूल', 'नीरव', 'उद्यान-ऊँचा', 'प्रभात-कुसुम', 'संध्यातारा' आदि। इन कविताओं में रहस्योन्मुख जिज्ञासावृत्ति की मजल मिलती है, जो बागै चलेकर हायावादी काव्य की मुख्य विशेषता कहलार्ह जलंकार और छंद इनमें परंपरागत ही हैं। जलंकारों में उष्मा, रूपक, उत्प्रेक्षा तथा छंदों में कवित्व, संवेष्टा तथा पद शैली का अधिक प्रयोग हुआ है।

कानन कुसुम - प्रसाद का दूसरा काव्य संग्रह है जिसका पहला संस्करण सन् १९१३ में, दूसरा सन् १९१८ में तथा तीसरा सन् १९२६ में प्रकाशित हुआ। तीसरे संस्करण में सन् १९०६ से सन् १९१७ तक की सड़ीबोली की कवितायें संग्रहित कर दी गईं। सन् १९१३ के संस्करण में सड़ीबोली और ब्रजभाषा दोनों की ही रचनायें मिलती हैं जिन पर रीतिकाल, भारतेन्दु युग और द्विवेदी युग का स्पष्ट प्रभाव लक्षित होता है। सड़ीबोली में प्रसाद की प्रथम रचना 'चित्र' भी इसी संग्रह में है जो 'इन्दु' कला २, क्रिष्ण २ सन् १९०६ में प्रकाशित हुई थी। इसमें एवात्मिवादी दर्शन को अपनाया गया है अर्थात् 'प्रियतम' की कवि की व्याप्ति कवि को विश्व के कण कण में दिखाई देती है।

प्रसाद की तीसरी काव्य कृति 'कहनालय' है। इसका प्रकाशन काल भी सन् १९१३ है। यह एक गीति नाट्य है। इसके बाद 'महाराणा का महत्व'

नागक प्रसाद का सण्ड काव्य सन् १९१४ में प्रकाशित हुआ जो उसकी प्रबन्ध-कामता का प्रथम परिचायक है। इसी के बाद पास 'प्रेम-पथिक' सण्ड-काव्य प्रकाश में आया। इस प्रसाद के काव्य-विकास का महत्वपूर्ण सौपान कहा जा सकता है। छायावादी काव्य की मानवीय, स्वच्छंदतामूलक और त्वात्स्मिकादी पृष्ठभूमि का सब से पहले इसी कृति में दर्शन मिलता है। अमूर्त का मूर्त और मूर्त का अमूर्त रूप में चित्रण भी इसमें हुआ है तथा मानवीकरण की प्रवृत्ति भी उद्घात होती है। भाषा की सृष्टि से 'प्रेम-पथिक' का रचनाकाल प्रसाद की भाषा का निर्माण-काल कहा जा सकता है।

इसके पश्चात् 'करना' प्रसाद की महत्वपूर्ण काव्य-सृष्टि है। यह सन् १९१८ में प्रकाशित हुआ। इसमें १५ कवितायें संग्रहीत हैं जिनके द्वारा कवि की प्रयोगशील भाववृत्ति का परिचय मिलता है। भाषा-शैली से संबंधित विविध प्रयोग इसमें किये गए हैं। यद्यपि इन प्रयोगों में वैसी एपिटि जो नहीं मिल पाई है, जिसके दर्शन पर्याप्त काव्य में होते हैं तथापि छायावादी काव्य की प्रायः सस्त महत्वपूर्ण विशेषतायें इस संग्रह की कविताओं में स्पष्ट परिलक्षित होती हैं। उदाहरणार्थ 'विनाद' शीर्षक कविता की यह पंक्तियाँ प्रष्टव्य हैं -

कौन प्रकृति के करुण काव्य था
बृद्ध पत्र की मधु छाया में।
लिखा हुआ था अक्षर पड़ा है
अमृत सदृश नश्वर काया में ?^१

इसमें छायावादी जिज्ञासावृत्ति, प्रकृति प्रेम, मधुमयीभाषा वस्तुतः का नयापन, कल्पना-सौंदर्यवाद सभी कुछ प्राप्य है। 'करना' का द्वितीय संस्करण सन् १९२७ में प्रकाशित हुआ। द्वितीय संस्करण की कविताओं में इसी कारण स्वरूपता मिलती है। जारोंक रचनाओं में अधिकतम परंपरागत हंदा का ही प्रयोग हुआ है, बाद की रचनायें प्रतीतात्मक हैं, जिनमें हृद-निर्वाह की औदात्त ज्ञान्तरिक छ्य की रक्षा का प्रयत्न मिलता है।

‘फरना’ के बाद ‘जाँघू’ प्रसाद की महत्वपूर्ण वृत्ति है ; न केवल प्रसाद के काव्य-विकास की दृष्टि से बल्कि छायावाद के विकास इतिहास की दृष्टि से इसका विशेष महत्व है । ‘जाँघू’ जू १९२५ में प्रकाशित हुई इसी के साथ हिन्दी - कविता में छायावाद को पूर्ण प्रतिष्ठा मिली तथा एक नए काव्य-युग का प्रारंभ हुआ । भावमयता और कला वैभव दोनों ही दृष्टियों से ‘जाँघू’ एक श्रेष्ठ काव्य वृत्ति है । कवि की घनीभूत पीड़ा का दुर्दिन में जाँघू बनकर बरस पड़ना ही इसका कथ्य है ; किन्तु जाँघू जाँघों से नीचे की ओर बहती है और कवि का व्यक्तित्व ऊपर की ओर उठता जाता है। व्यक्तित्व वेदना का विश्व-वेदना में परिवर्तन अथवा व्यष्टि को स्रष्टि में लीन करके अंत में कवि की यह कामना -

‘जब का निचोड़ लेकर तुम
फुल से फूले जीवन में ।
बरसों प्रभात स्मिन्म सा,
जाँघू इस विश्व-सदन में ॥’

अभिनवनीय भी है और अनुकरणीय भी । अधिकांश लोग ‘जाँघू’ को खण्डकाव्य परंपरा की एक कड़ी मानते हैं, किन्तु खण्डकाव्य में बाधन्त एक ही भावस्थिति रहने की जो अनिवार्यता होती है, वह जाँघू में नहीं मिलती । भाव-प्रवाह में कथा सूत्र भी स्थिर नहीं रह सके हैं । वस्तुतः इसमें प्रबंधात्मकता, मुक्त्यात्मकता और प्रगीतात्मकता - तीनों का सम्मिश्रण हुआ है, अतएव इसे किसी परंपरित काव्य-रूप के अंतर्गत न रखकर प्रसाद की मौलिक काव्य वृत्ति मानना ही समीचीन है । प्रसाद की भावागत स्रस्त विशेषतायें जाँघू में अपने पूर्ण विकसित रूप में मिलती हैं, अर्थात् प्रयोगों की अवधि पार करके कवि का सदान कलाकार रूप इसमें प्रकट होता है ।

‘जाँघू’ के बाद ‘वसोंक की चिन्ता’, ‘शेरसिंह का शस्त्र सपना’, ‘पैशाला की प्रतिध्वनि’, ‘प्रलय की छाया’ आदि प्रसाद के कुछ वात्स्यानक प्रगीत तथा अन्य कुछ कवितायें ‘उधर’ में संग्रहित होकर प्रकाश में आईं । यह रचनायें प्रसाद की पुष्ट छायावादी शैली का प्रमाण प्रस्तुत करती हैं ।

प्रसाद की जीत्म और सर्वाधिक महत्वपूर्ण काव्य रचना ‘कामायनी’

है, जो हिन्दी साहित्य की भी अत्यन्त महत्वपूर्ण उपलब्धि है। संभवतः 'रामचरितमानस' को जोड़कर जन जीवन और युगीन प्रवृत्तियों को उनके समग्र रूप में प्रस्तुत करनेवाली ऐसी अन्य रचना दुर्लभ है। इस महाकाव्य के अन्तर्गत शिष्ट रूपक योजना द्वारा मानव-विकास की कथा कही गई है। इसके मुख्य पात्र 'मनु', 'मन' के 'ऋद्धा', 'हृदय' की ओर 'हठा' बुद्धि की प्रतीक हैं। कवि ने इन तीनों की कथा के बहाने बड़ी कलात्मकता से यह सिद्धान्त प्रतिष्ठित किया है कि जीवन में सच्चे आनन्द की प्राप्ति इच्छा, कर्म, ज्ञान तथा हृदयवाद और बुद्धिवाद के समन्वय द्वारा ही संभव है। इसमें वर्णित समन्वय या समरसता सिद्धान्त अथवा आनन्दवादी दर्शन प्रसाद के गहन दार्शनिक चिन्तन, विशेषतः शैवागम दर्शन की देन कहा जा सकता है; किन्तु इस समरसता के माध्यम से प्रसाद ने विश्व व्यापी समस्याओं का समाधान प्रस्तुत किया है जो स्तुत्य है तथा 'कामायनी' को विश्व-काव्य की ज़ोर्ति में स्थान दिलाता है। आधुनिक जीवन की यान्त्रिकता, बुद्धिवाद, भौतिकतावादी विचारधाराएँ - (जिनसे व्यक्तित्व लण्डों में विकसित हो रहा है), कर्म भेद मन-वक्त-कर्म में एक रूपता का अभाव आदि समस्याओं का उच्चा प्रतिनिधित्व 'कामायनी' में मिलता है। प्रजापति प्रजा के साथ अनाचार करे और समय पर उसका समाधान न हो, तो वह स्थिति विस्फोटक हो सकती है। यह समस्या भी सर्वदेशीय और सर्वकालिक है, जिसकी ओर कवि ने मनु-हठा प्रसंग में उक्ति किया है, तथा एक पौराणिक ऐतिहासिक कथानक को बड़े कौशल के साथ वर्तमान जन-जीवन से जोड़ दिया है। विशाल वैचारिक संपदा से युक्त होने के साथ-साथ विश्व व्यापी समस्याओं का व्यावहारिक समाधान भी प्रस्तुत करने के फलस्वरूप कामायनी का महत्व चिर-स्थायी है। हिन्दी-साहित्य कौशल को कामायनी जैसी अनुपम निधि साँपने के साथ ही प्रसाद की जीवन लीला भी समाप्त हो गई। इस प्रकार 'कामायनी' प्रसाद की काव्य-यात्रा तथा जीवन-यात्रा दोनों की चरम लक्ष्य भी सिद्ध हुई, और चरम उपलब्धि भी।

सुमित्रानन्दन पन्त

पन्त ने लगभग सन् १९१२ में काव्य क्षेत्र में पदार्पण किया तथा कुछ ही वर्षों के भीतर वे 'झायाबाद' के सुदृढ़ स्तम्भ बन गए तथा हिन्दी साहित्य

में हायावादी काव्यान्दोलन का नेतृत्व करनेवाले तीन प्रमुख आन्तिकारी कवियों में उनके नाम की भी गणना होने लगी ।

सड़ीबोली के परिष्कार और परिभाजन में फंत का महत्वपूर्ण हाथ रहा है । सड़ीबोली को फंत ने इतनी सुकोमल और मधुर बना दिया कि वह ब्रजभाषा से चौड़ लेने लगी, और शीघ्र ही सैकड़ों वर्षों की परंपरा का अंत करके उसने काव्य-भाषा का गौरवपूर्ण पद प्राप्त कर लिया । फंत ने एक सख्त कलाकार जैसी छूक-बूक के साथ अपनी कविताओं में एक एक शब्द को नगीने की भांति जड़कर उनमें बनी हुई दीप्ति और अपूर्व अर्थवत्ता उत्पन्न की है । उनके जैसा शब्द-शिल्पी संभवतः किसी अन्य युग में नहीं हुआ । प्रकृति के प्रति फंत को गहरा अनुराग रहा है तथा प्रकृति के अनेकानेक जीवन्त और भव्य चित्र उन्होंने प्रस्तुत किये हैं । अपने प्रकृति प्रेम के कारण वे 'प्रकृति के सुकुमार कवि' कहे जाते हैं तथा हिन्दी कवियों के मध्य वे वही स्थान रखते हैं जो अंगरेजी के स्वच्छंदतावादी कवियों में वहीस्वर्ध का था ।

फंत हायावाद के सर्वाधिक कल्पनाशील कवि हैं ; कल्पनाओं की सुकुमारता उनकी कविताओं की महत्वपूर्ण विशेषता है जो कहीं कहीं उनकी दुर्बलता भी सिद्ध हुई है । इसके साथ ही, हायावाद के अन्य कवियों की तुलना में फंत में भावों एवं विचारों की विविधता भी सब से अधिक उद्घात होती है । लघु गीतों प्रगीतों से प्रारंभ होकर उनका काव्य विकास महाकाव्यत्व के सौपान तक पहुंचा है ।

फंत की हायावाद कालीन मुख्य कृतियां कीणा, पत्थर, उच्छ्वास, ग्रन्थि, गुंजन, ज्योत्स्ना आदि हैं ।

'उच्छ्वास' फंत की प्रथम प्रकाशित रचना है, जिसका प्रकाशन सन् १९२१ में अजमेर से हुआ था । आदर्शवादिता के युग में फंत ने इस रचना के द्वारा व्यक्तिनिष्ठ प्रेम-वर्षा का अभूतपूर्व साक्ष्य दिखाया है ।

'उच्छ्वास' के कुछ दिनों बाद 'जांघू' शीर्षक से फंत की एक लम्बी कविता प्रकाशित हुई । इसमें कवि की निजी आकांक्षाओं, स्वप्नों, पीड़ाओं और रुदन का प्रसार हुआ है । कल्पनाओं की स्वच्छंदता का वैसा रूप तो इसमें नहीं

दिलार्ह वैता जो जागे करकर पंत काव्य की मुख्य विशेषता बना, तथापि सौन्दर्य के प्रति कवि की अपूर्व तल्लीनता, तृष्णा और मानसिक व्यापारों की समशील व्यंजना इस रचना में पर्याप्त मात्रा में है।

पंत का प्रथम काव्य संग्रह 'वीणा' है, इसने सन् १९१८-१९ की कवितायें संग्रहीत हैं, किन्तु इस संग्रह का प्रकाशन काफी पीछे अर्थात् सन् १९२७ में हुआ। प्रथम काव्य-संग्रह होने के नाते पंत ने इसे 'बाल कल्पना' और 'दुप-मुहा प्रयास' कहा है, किन्तु यह दुप मुहा प्रयास भी द्विवेदीयुगीन साहित्यकारों की चौकानेवाला और उनके मध्य गहरी छलक उत्पन्न करनेवाला सिद्ध हुआ था। प्रकृति के प्रति मुग्ध भाव, प्रकृति के कण-कण में जीवित जात्मा के दर्शन और प्रकृति के वैभवपूर्ण वात्मीय चित्र 'वीणा' की विशेषतायें हैं। छायावाद के जन्म की प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति करनेवाली उनकी प्रसिद्ध कविता इसी संग्रह में है। कल्पना के आधार पर भावों की ऊँची उड़ान भी इस संग्रह की कविताओं में दर्शनीय है। जैसे प्राचीन परक गीत भी इसमें हैं, जिनमें रवीन्द्र की गीतांजलि का प्रभाव उद्घात होता है। वात्मातृष्णा और जात्म निवेदन के कुछ चित्र अत्यंत मनोरम और भावपूर्ण हैं।

'वीणा' के बाद रचना क्रम से 'ग्रन्थि' का नाम आता है। यह एक वैयक्तिक प्रणय कथा है, जिसमें विरहानुभूति की प्रधानता है। 'वीणा' की कोमल बाल भावना तथा उच्छ्वास में ईषत् वैयक्तिक प्रेम-वर्षा और किशोर वय की एहज स्वभाविक कान्की देखने के बाद हमें 'ग्रन्थि' में विरह की गहन 'मर्मस्पर्शी' अनुभूति के दर्शन होते हैं तथा कवि के काव्य-विकास में यौवनागम के संकेत मिलते हैं।

पंत की सन् १९१८ से सन् १९२५ तक की विभिन्न कविताओं का संग्रह 'मल्लव' नाम से प्रकाशित हुआ। भाव, विचार, काव्य कला, सभी दृष्टियों से यह पंत का सर्वश्रेष्ठ काव्य-संग्रह कहा जा सकता है। इसकी अधिकांश कविताओं की मूल धारा रोमांटिक है, जिनमें कवि हृदय का आह्लाद, विषाद, प्रेम-विरह रुपायित हुआ है। खेती, कीटस, टैनिस् आदि से प्रभावित होने की बात कवि ने स्वयं स्वीकार की है। इस संग्रह की कुछ कवितायें शुद्ध कल्पना प्रधान हैं जैसे 'बीचिविलास', 'विश्ववेणु', 'नदाज्ञ, स्याही की बूंद आदि, और कुछ

शुद्ध भाव प्रधान जैसे - मोह, क्रिय, जाका, विषर्जन, मधुकरी आदि । इन चीजों के मध्य की जो कवितायें हैं जैसे - 'मौन निर्मल', बालाफन, छाया, बादल अनन्य स्वप्न आदि वस्तुतः इन्हें ही कवि के काव्य-काँशल का श्रेष्ठ निदर्शन माना जा सकता है । इनमें कल्पना और भाका का सुंदर सामंजस्य हुआ है, साथ ही भाषा ने 'भाव' को एजीब रूप में प्रस्तुत किया है । इसी संग्रह में 'परिवर्तन' शीर्षक लम्बी कविता भी है, जिसमें फंत के दार्शनिक जिबारों की सशक्त अभिव्यक्ति हुई है ।

काव्य-विकास की दृष्टि से पल्लव की ही भाँति गुंजन भी फंत की महत्त्वपूर्ण कृति है । पल्लव जैसा एका काव्योन्मेष हमें नहीं है, न कल्पना की गहन घुम्बी उड़ान न प्रकृति का उन्मुक्त विहार और न विस्मय और विज्ञाता की झुंझुकी । इन सब के स्थान पर जायास साध्य जलकृति, चिन्तन की प्रधानता, जीव के सत्त्वों की पहचानने की चेष्टा, सुख-दुःख की सैद्धान्तिक^m अभिव्यक्ति आत्म कल्याण के साथ विश्व कल्याण की सुभाषा आदि इस कृति में मुख्य रूप से प्राप्य है । कवि ने स्वयं एक स्थल पर लिखा है 'मैं पल्लव से गुंजन में अपनी को सुंदरम से शिवम् की भूमि पर पक्षीपण करते पाता हूँ' ।¹ इसी के परिणामस्वरूप इस संग्रह की प्रकृति ऐसी कविताओं में भी प्रकृति पुष्पमा के स्वतन्त्र बदन के बड़े दर्शन का फुट मिलता है जैसे - 'संध्यातारा, चाँदनीरात, मौन-विहार आदि कवितायें ।

ज्योत्स्ना - सन् १९३६ में प्रकाशित हुई यह एक प्रतीक नाटिका है, जिसकी विशेषता यह है कि यह कवि के भूत और भविष्य के विचारों की कड़ियाँ जोड़ती है । इसमें कवि का मानक्तावादी दृष्टिकोण व्यक्त हुआ है । पश्चिम की भौतिकता और पूर्व की आध्यात्मिकता के समन्वय द्वारा विश्व के लिये एक नवीन संस्कृति के निर्माण का मध्य-स्वप्न हमें दृष्टिगोचर होता है ।

'युगान्त' ज्योत्स्ना के बाद की कृति है । इसके द्वारा फंत की चिन्तनधारा के एक नई दिशा में मुड़ने के संकेत मिलते हैं तथा उनके काव्य-इतिहास का एक नवीन पृष्ठ मानक्तावाद को लेकर खुलता है । युगान्त की कविताओं में चिन्तन की प्रधानता और लोक मील की भावना के बाधन्त दर्शन होते हैं । कल्पना लोक को

१- भूमिमानन्दन पन्त - शिल्प और दर्शन - पद्यांशक, पृष्ठ ३६ ।

सर्वथा त्यागकर कवि यथार्थ के ठोस घरातल पर खड़ा होता है। इस अवधि तक उसकी यह धारणा सुदृढ़ रूप ले लेती है कि 'सुंदर है विद्या, सुमन सुंदर, मानव तुम सब से सुंदरतम निर्मित सब की तिल सुबमा है, तुम निरालि दृष्टि में चिर निरुपमा' - और मानवता के विकास, मानवता के उत्थान की पुमेच्छा से उसका हृदय व्याकुल हो उठता है। मानव जीवन में पूर्णता लाने की जाकांजा और मानवता को नया जीवन देने की बान्तरिक अभिलाषा-का पंत की दृष्टि 'माधुर्य' के दन्दात्मक भाँतिकवादी दर्शन की ओर गई है और उससे उन्होंने पर्याप्त प्रेरणायें ग्रहण की हैं। इस भाँति नाम के अनुरूप ही 'युगान्त' के द्वारा पंत छायावाद की घुम-हाड़ी गलियाँ छोड़कर एक पुश्तुर और नए ढोंग में प्रवेश करते हैं।

युगान्त के बाद युगवाणी, ग्राम्या आदि में पंत पूणतया छायावाद की सीमार्यें छोड़कर प्रगतिवादी बन गए हैं। सन् १९४२ के बाद पुनः उनकी कविता द्वारा नया मोड़ लेती है और वे अपनी विविध मानसिक समस्याओं का समाधान 'अरविन्द दर्शन' में तौजते हुए दिखाई देते हैं। स्वर्ण किरण, स्वर्ण-धुलि, उत्तरा, कीर्तिमा आदि इस काल की रचनायें हैं। सन् १९५६ में प्रकाशित 'कला और बूढ़ा चाँद' पंत के काव्य-विकास की महत्वपूर्ण कड़ी है। इसकी कवितायें एखानुभूति से प्राप्त तथ्यों पर आधारित हैं। सन् १९६४ में पंत का 'लौकायतन' महाकाव्य प्रकाशित हुआ है।

काव्य तथा जीवन की एक मुदीर्ष किन्तु गौरवमयी यात्रा पूर्ण करने के बाद, कुछ ही दिनों पूर्व पंत ने चिर विन्यास ले लिया है। किशोर काल से बूढ़ावस्था तक निरंतर साहित्य रचना करनेवाले पंत जी मेधावी कवि के अंत से हिन्दी साहित्य की धीरे जाति हुई है।

निराला -

'निराला' जिनका पूरा नाम मंडित सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' है। सन् १९१५ में 'मत्तबाला' द्वारा प्रकाश में आए। अपनी नाम के अनुरूप 'निराला' छायावाद के कवियों में ही नहीं बल्कि हिन्दी कवियों में निराले ही दिखाई देते हैं। उनका निराला व्यक्तित्व उनकी रचनाओं में पूर्णतः मुखर हुआ है,

जिसमें सरलता, सादगी, वार्तनिकता और पाण्डित्य का अनुकूल सामंजस्य मिलता है ।

हायावाद की विद्रोहात्मक प्रवृत्ति का पूर्ण प्रतिनिधित्व निराला के काव्य में मिलता है । यह विद्रोह 'छंद' के क्षेत्र में विशेष रूप से अभिव्यक्त हुआ है । 'यममय छन्दों की छोटी राह' पर ही निरंतर चलने जाना स्वीकार न करके निराला ने 'मुक्त छन्द' के रूप में नर मार्ग का अवलोकन तथा दिग्दर्शन किया, और परंपरा से हटकर, 'जुही की कली', 'शैफालिका' जैसी रचनाएँ प्रस्तुत कर के अपने स्वतन्त्र व्यक्तित्व, स्वच्छन्द प्रकृति और मौलिक प्रतिभा का परिचय दिया । बाज छंद-बद्ध रचनाओं की अपेक्षा मुक्त छंद का हिन्दी साहित्य में कहीं अधिक प्रचलन है । इस प्रकार हिन्दी साहित्य को निराला का यह योगदान अत्यन्त महत्वपूर्ण है ।

हायावादी कवियों में निराला सर्वाधिक संवर्धशील और समाजीन्मुख रहे हैं । उनकी कविताओं में उनके समाज प्रेम की गहरी छाप मिलती है । यही के क्षेत्र में निराला वेदान्तवादी है और व्यक्ति रूप में उन पर रवीन्द्र और विवेकानन्द का प्रभाव स्पष्ट है । प्राचीन वैष्णव कवियों से भी उन्हें पर्याप्त प्रेरणा मिली है । उनकी 'नयनों के छारे लाल गुलाब मरे लैली होली' अथवा 'देख दिव्य छवि लौक्य छारे' आदि कविताओं में भक्त कवियों की वाणी की गूँज स्पष्टतः सुनी जा सकती है । हिन्दी के पद साहित्य की भूमिका पर निराला ने बहुसंख्य गीत रचे हैं । इन गीतों में गैयतत्व की प्रधानता है । प्रत्येक गीत शास्त्र सम्मत राग-रागिनियों में बंधा है अथवा बांधा जा सकता है । मुख्यतः इनमें झुंकार, करुण अथवा शान्तारस की योजना हुई है । लघुता के साथ एकतात्मकता और चित्रात्मकता इन गीतों का विशेष आकर्षण है । अभिव्यक्ति अत्यन्त सधी हुई है और शब्दावली सीमित, अतएव रसास्वाद में एकता रहती है ।

गीतों के अतिरिक्त प्रगीत धृष्टि में भी निराला की विशेष रुचि रही है । उनके प्रगीतों के तीन वर्ग किये जा सकते हैं (क) लघुप्रगीत - जैसे 'जुही की कली', 'संध्या सुंदरी', 'मिन्दुल आदि (ख) दीर्घप्रगीत जैसे 'यमुना के प्रति', 'सराज स्मृति', 'प्रेमसी' आदि और (ग) हास्य-व्यांग्य किाद- प्रधान प्रगीत -

जैसे कुसुमा, स्मोहरा आदि । तृतीय कर्ण के प्रगीतों पर उर्दू काव्य शैली का प्रभाव दृष्टिगत होता है ।

निराला ने कुछ जात्यानक काव्य भी रचे हैं जैसे 'राम की जिक' पूजा', 'तुलसीदास' आदि । इनमें लोकगाथाओं की सरसता कम, महाकाव्योचित बोधात्म्य और गरिमा अधिक है । प्रवाह और प्रभाव की दृष्टि से यह जात्यानक काव्य निराला की सरसक छैलनी के गौरवपूर्ण प्रमाण है ।

शायदावद युग में रची गई निराला की चार मुख्य कृतियाँ हैं - जनामिका (सन् १९२३) † परिमल (सन् १९३०) गीतिका (सन् १९३६) और तुलसीदास (सन् १९३८) ।

जनामिका, परिमल और गीतिका इन तीन कविता संग्रहों में विकास क्रम और भाव-माधुर्य दोनों ही दृष्टियों से गीतिका प्रौढतम कृति है । इन संग्रहों में निराला का गीतकार रूप प्रधान है । कुछ गीत विनय और भाँक परक हैं, कुछ में दार्शनिक तत्त्वों की विवेका है और कुछ शुद्ध लौकिक शृंगार पर आधारित हैं । परंतु इन लौकिक शृंगार संबंधी गीतों में मिलन विरह के चित्रों की प्रधानता छोटे हुए भी भावनागत दुर्बलता कभी भी नहीं मिलती । शृंगार अथवा प्रेम का स्वस्थ और सशक्त रूप इनमें दिखाई देता है । पृष्ठभूमि सर्वत्र प्रकृति से ली गई है । गीतिका के कुछ गीत राष्ट्रीय गीत परंपरा के सुंदर निदर्शन हैं इनमें राष्ट्रीय गौरव तथा सौन्दर्य और ऐश्वर्य का जालेल्ल हुआ है । राष्ट्र की अधोगति, पछितता और विषमता के भी कहीं कहीं मार्मिक चित्र मिलते हैं । 'भारति क्या किये करे', 'निराला का सुप्रसिद्ध राष्ट्रीय गीत है जो अपनी भाव प्रवणता में अद्वितीय है। निराला के सभी राष्ट्रीय गीत स्मारकों में गाने योग्य और विषय उत्थास तथा सौन्दर्य की भाँकी से युक्त हैं ।

'तुलसीदास' जैसा कि पहले उक्त किया जा चुका है, निराला की प्रौढ़ और सरस रचनाओं में एक है, किन्तु अतिशय साहित्यिकता और दुरुहता के परिणामस्वरूप अनेक जालोक इस पर कृत्रिमता का दोष लगाते हैं ।

लोक काव्य का माधुर्य का लोते हुए भी इसकी भाषा में तीव्र जल प्रपात के समुद्र प्रवाह और संघात है जो मन को मकमोरता अवश्य है । 'तुलसीदास' की भाषा निराला की दुहरी काव्य क्षमता की परिचायक है, जहाँ एक ओर तो वे अत्यंत सरल, सीधी, चौकान्य भाषा का प्रयोग करते हैं, दूसरी ओर जाने ही सज्जन भाव से वे संस्कृत संतुष्ट शब्दों से पूर्ण किष्ट भाषा का प्रयोग करते हैं जिसे पाठकों का एक विशिष्ट वर्ग ही समझ सकता है । 'भाषा' पर ऐसा प्रभुत्व निराला की विशिष्ट प्रतिभा का प्रमाण है, जहाँ भाषा के बाजार पर ही 'तुलसीदास' को कृत्रिम न मानकर कवि के महत्त्वपूर्ण प्रयोग के रूप में देना चाहिये ।

'तुलसीदास' के बाद की रचनाएँ - कुसुमुता (सन् १९४२), अणिमा (सन् १९४३) नर पसे (सन् १९४६) बैला (सन् १९४६) अपरा (संस्कृत सन् १९४६), वकीा (सन् १९५०) वाराणा (सन् १९५३) गीतगुंज (सन् १९५४) कवि श्री संस्कृत (सन् १९५५) और सान्ध्यकाकली (सन् १९६६) हैं ।

'कुसुमुता' में निराला का व्यंग्यकार रूप प्रधान है, अणिमा, बैला और नर पसे में निराला प्रगतिवादी कवि के रूप में सामने जाते हैं और परकी रचनाओं में वे भक्ति और ज्ञान की गंगा का अवगाहन करते हुए दिखाने देते हैं । इस भाँति इस क्रान्तिकारी कवि की तेजस्विनी काव्यधारा विद्रोह, प्रेम, झगार, राष्ट्रीयता, हास्य-व्यंग्य, समाज, राजनीति आदि की विविध भावभूमियों पार करती हुई, अन्ततः शान्त स्मृतल में पहुँचकर चिर विश्राम की स्थिति में निःशेष हो जाती है ।

महादेवी कार् -

उपर्युक्त तीन महाकवियों - प्रसाद, फत और निराला के बाद छायावादी काव्य की श्रृंखला को सुदृढ़ बनाने में महादेवी कार् का पर्याप्त सहयोग रहा है । कर्मसुखी अनुभूति, वशीरीरी प्रेम, असांख्य सौन्दर्य का चित्रण, मानव और प्रकृति के चेतन संस्पर्श, रहस्य चिन्तन, गीतात्मक प्रवृत्ति आदि छायावाद की प्रायः सभी मुख्य विशेषताएँ महादेवी के काव्य में साकार हुई हैं । इसके अतिरिक्त महादेवी की कुछ मौलिक विशेषताएँ भी हैं । उनकी रचनाओं में आधुनिक एक

स्वप्निलवातावरण छाया रहता है, अर्थात् कवयित्री की दृष्टि ठोस जीव सत्ता पर न टिककर स्वप्नों के ताने बाने बुनने में ही अधिक रमी है। जीवन और प्रकृति की क्रौंमल वस्तुएं, उष्ण की जालोंक भरी जामा, संध्या की अवसादमयी घनता, निशा का नीरव खान्ता बाध उन्हें विशेष प्रिय है, इन्हीं का के मध्य वे अपने हृदयकी स्वप्नों के मनोरम जाल बुनती रहती है। रहस्यमय प्रियता की लीज, स्मरण, प्रतीक्षा और मिलनाकांक्षा ही उनके काव्य का चरम लक्ष्य है। कभी प्रकृति के सामान्य व्यापारों द्वारा उन्हें गुप्त संदेश मिलते हैं और प्रिय जागमन की आशा से उनके प्राण पुलकित हो उठते हैं, कभी प्रिय की स्मृति उन्हें रुलाती है, कभी एक व्यापक-विराट शून्य की अनुमति से वे भर उठती हैं और कभी प्रिय-सामीप्य से वंचित जीवन की व्यर्थता का बोध उन्हें पीड़ित कर जाता है। का एसी सीमित मायरे में महादेवी की काव्य साक्षात् करती है। किन्तु मायरा सीमित होते हुए भी उतने गहराई पर्याप्त है।

महादेवी भावप्रवण कवयित्री हैं अतएव उनकी रचनाओं में भावों की ऐसी तीव्रता मिलती है जो मन को बहुत गहराई तक छू जाती है। वैदना और करुणा से उन्हें विशेष लगाव है, इस लगाव की सीमा यहाँ तक है कि वे मिलन का नाम भी न लेकर फिर विरह में लीन रहने की आकांक्षा व्यक्त करती हैं। वैदना और करुणा की विराट पृष्ठभूमि पर रहे गए उनके आध्यात्मिक प्रेम गीतों पर भक्तियुगीन कवयित्री मीरा का कुछ प्रभाव लक्षित होता है इसीलिये साहित्य-जगत में प्रायः उन्हें आधुनिक रंग की मीरा कहकर संबोधित किया जाता है। किन्तु महादेवी की रचनाओं में सर्वत्र उनकी मौलिकता अद्भुत रहती है। उनकी विरहानुभूति में मीरा जैसा अंतर्द्वार न होकर दीपक का शान्त शीतल जालोंक रहता है जो रुलाता कम है, सम्मोहित अधिक करता है। प्रिय के प्रति असीम प्रेम रहती हुई और उसके वियोग में विकलता का अनुभव करती हुई भी महादेवी मीरा की भांति वैय्य का प्रदर्शन नहीं करती। आराध्य की महानता को स्वीकारती हुई भी वे अपने निजत्व को गुरदित रहती हैं ('क्या कमरों का लौक मिलेगा तेरी करुणा का उपहार ? रहने दो है है देव बरे यह मेरा मिटने का अपकार ।')

महादेवी के गीतों में प्राचीन गीत-परंपरा का चरम विकास प्रस्तुत हुआ है। माधुर्य और गेयता उनके गीतों के प्रमुख तत्व हैं। गीतों के भाव-माधुर्य को मनोरम शब्द विन्यास और भी अधिक विकसित करता है। रैली के क्षेत्र में महादेवी की रुक्मान उलंकरण की ओर बहुत अधिक है। सुकौमल प्रतीक, नव्य अप्रस्तुत योजना, पुष्पार कल्पना, दीप्तिमय बिम्ब, ध्वन्यात्मक शब्दावली और भावों की एकता ने मिलकर महादेवी की रैली को विशेष गौरव प्रदान किया है। महादेवी के गीतों की भाषा किसी साधारण कवि की भाषा नहीं है। ऐसा प्रतीत होता है जैसे किसी कुशल कलाकार ने अपने स्वभावमूषण में चुन-चुनकर नगीने जड़े हों। पृष्ठभूमि के रूप में प्रकृति महादेवी की परम सहायिका रही है।

महादेवी की काव्य कृतियाँ हैं - नीहार (सन् १९३०) रश्मि (सन् १९३२) नीरजा (सन् १९३५) सान्ध्यगीत (सन् १९३६) और दीपशिला (सन् १९४२) ।

‘नीहार’ महादेवी की प्रथम काव्य कृति है, इस नाते इसमें कवियत्री के भावी काव्य विकास की स्पर्श मात्र का पाई है, उसमें रंग नहीं भरे हैं। क अव्यक्त पीड़ा और छटपटाहट का बोध इसमें होता है किन्तु उसका कोई ठोस आधार पकड़ में नहीं आता।

‘नीहार’ के बाद ‘रश्मि’ में कयः संधि की स्थिति है। कुहासा कम होता है और काव्य चित्रों में स्पष्टता आती है।

‘नीरजा’ तक पहुँचकर महादेवी की काव्य कला पूरी तरह मजबूत जाती है। ‘नीरजा’ भाव व्यंजना और कला-सौष्ठव, दोनों ही दृष्टियों से प्रौढ़ और श्रेष्ठ काव्य कृति है। व्यक्तिगत पीड़ा को इसमें लोक व्यापी रूप प्रदान किया गया है और सुख-दुःख में सामंजस्य स्थापन की चेष्टा की गई है, लेकिन व्यक्ति की पुकार इसमें बनी रहती है।

‘सान्ध्यगीत’ में अनुभूति की तीव्रता में कमी, किन्तु स्थिरता में वृद्धि मिलती है। ‘नीरजा’ में सुख और दुःख के मध्य समता-स्थापन का जो प्रयास हुआ था, सान्ध्यगीत में वह प्रयास पूर्णता पाता है।

‘दीपशिक्षा’ इसी दिशा में कवयित्री का जगल कम है क्योंकि दीपशिक्षा तक की काव्य-यात्रा में विरहानुभूति की तीव्रता का लोप हो जाता है, दुःख अपना दर्शन हो जाता है और पीड़ा की ज्वा^{ला} दीप शिक्षा’ बनकर अपना मंद-मधुर प्रकाश फैलाने लगती है ।

दीपशिक्षा के बाद अब तक के वर्णों में महादेवी की अन्य कोई काव्य-कृति प्रकाश में नहीं आई है । ऐसा लगता है जैसे उनका काव्य-यात्री अपने लक्ष्य पर पहुँच कर विश्राम की स्थिति में शिथिल बैठ गया है । तथापि उनकी समृद्ध लेखनी साहित्य को अभी बहुत कुछ दे सन में समर्थ है, अतएव हम उसके प्रति आशावान बने रह सकते हैं ।

महादेवी का विषय दौत्र अत्यन्त सीमित है, ‘प्रिय की प्रतीक्षा’ मात्र का उनके काव्य में अतिरिक्त उदक्ता है । आत्म निष्ठता के आधिपत्य के कारण सामान्य जन-जीवन से उनके काव्य का संपर्क स्थापित नहीं हो पाया, अतएव वह एकांगी बन गया है, अन्यथा अपनी कलात्मकता और सफल भावाभिव्यंजना में महादेवी बेजोड़ हैं ।

अन्य कवि

डा० रामकुमार वर्मा - छायावादी काव्य की समृद्ध करनेवाले कवियों में डा० रामकुमार वर्मा उल्लेखनीय हैं । महादेवी की ही भाँति उन्होंने भी आध्यात्मिकता की पृष्ठभूमि पर रहस्यमय प्रियतम के प्रति प्रणय-निवेदन के गीत गाए हैं और मिलन की तीव्र आकांक्षा, स्मृति, व्याकुलता, प्रतीक्षा, वेदनानुभूति आदि की मार्मिक अभिव्यंजना की हैं । पारलौकिक सत्ता को अपना मूल काव्य-विषय बनाने के फल-स्वरूप रामकुमार जी की कविताओं में रहस्यवादी स्वर अधिक सुतरा हुआ है । रहस्यवादी प्रवृत्ति ‘छायावाद’ का महत्वपूर्ण तत्व रहा है किन्तु यह छायावादी रहस्यवाद अपने स्वरूप में प्राचीन एवं कवियों की भाँति साधनात्मक न होकर बहुत कुछ शैली फटा है संबोधित है । इस शैली को आन्तरिक अनुभूतियों से रंग कर विशिष्ट रूप देनेवाले कवियों में महादेवी के बाद रामकुमार का ही नाम जाता है ।

भावावेग की तीव्रता, कल्पना का समृद्ध योग, परंतु प्रवाहमयी भाषा और अभिव्यंजना की ‘बहुधा’ पद्धति ने रामकुमार वर्मा के गीतों को विशिष्ट

परिणामय रूप प्रदान किया है। 'रहस्यवाद' की पीठिका पर रचे जाने के फलस्वरूप उनमें विषयगत औदात्य के साथ ही दार्शनिक चिन्तन का गाम्भीर्य भी पर्याप्त परिमाण में है किन्तु चिन्तन की नीरक्ता अनुभूति की प्रसरता से सदैव पराक्षित हो रही है, इसीलिए रामकुमार के गीत प्रसाद जैसी कोमलता और स्निग्धता, पंक्त जैसी सुकुमार कल्पना, निराला जैसा पाण्डित्य और महादेवी जैसी सुदृढ कला और अलंकृति न होते हुए भी अपनी प्रभाव क्षमता और मर्मस्पर्शिता में किसी प्रकार कम नहीं है।

रामकुमार ने काव्य रचना का प्रारंभ अपनी छात्रावस्था से ही किया था किन्तु छायावादी कवि के रूप में उन्हें उनके दर्शन सन् १९२६ में 'जंजलि' के प्रकाशन के साथ होते हैं। इसके पूर्व की उनकी रचनाओं में ब्रजभाषा की शृंगारानुस प्रवृत्तियाँ ही प्रधान रही हैं और समस्यापूर्ति तथा प्रभात फेरी में गाये जाने योग्य स्वदेश प्रेम के गीत ही उन्होंने मुख्यतः लिखे।

छायावाद युग के अन्तर्गत रही गई छायावादी प्रवृत्तियों से युक्त उनकी प्रमुख काव्य कृतियाँ - जंजलि, अभिशप, रुपराशि, चित्ररेखा और चंद्रकिरण हैं।

'जंजलि' (सन् १९२६) रामकुमार का प्रथम छायावादी गीत-संग्रह है। कवि के भावी नीतियों की रहस्यान्मुखता और छायावादी कला इसमें अक्षुर रूप में प्राप्य है। इस संग्रह की 'बोस के प्रति', 'ये गजरे', 'तारीवाले', 'खान्ता गान', 'जंजलि' आदि कवितायें कल्पना के भावक सौन्दर्य से युक्त होने के साथ-साथ भावों के समुत्पन्न निवारण और अज्ञानता की दृष्टि से भी विशेष आकर्षक और उच्चकौटि की हैं।

अभिशप का प्रकाशन सन् १९३० में हुआ। इस संग्रह के गीत चिंतन के आजीक से प्रौढ़भाषित हैं। कवि अपने वास-वास के वातावरण पर दृष्टि डालता है, उसे यह भान हो चुका है कि संसार दुःखमय और परिवर्तनशील है, इसलिये उसे 'राग' में देख, 'पुण्य' में पाप, 'जय' में पराजय, 'प्यार' में धृणा और बनावटीपन दिखाई देता है। जीवन की दण्डमूर्तरता की अनुभूति उसके प्राणों को मक्कमौर देती है और गहन निराशा एवं अवसाद में बाँट डूबा हुआ वह वैराग्य की कक्षा करता है^१। इस प्रकार

१- 'प्यार प्यार क्यों प्यार कर रहे नश्वरता से प्यार,
यहाँ जीत में छिपी हूँ है इस जीवन की हार।

मुझे न हूँ अज्ञातों मत अपना फूटा प्यार।
पूछ सम्मकर छोड़ चुका हूँ यह क्लृप्त संसार।

रामकुमार का 'आधुनिक कवि' (३) अभिशप, पृष्ठ ८८, ९०।

अभिशाप का कवि निराशा के कुहासे में डूबा हुआ दिग्भ्रान्त पथिक है जिसे पुख्ता आशा और उमंग का प्रकाश कहीं दिखाई नहीं देता ।

किन्तु इस लक्ष्य की प्राप्ति उसे किसी सीमा तक रूपराशि के माध्यम से होती है । स्वयं कवि के शब्दों में -^१ इस रूपराशि में मुझे अपनी आत्मा की सब से अधिक अभिव्यक्ति जान पड़ी । मेरे हृदय में उत्साह पुख्ता और आशा की जो कैवली भावनाएँ अपना लक्ष्य खोज रही थी, उन्हें अपना स्थान मिल गया।^२ रूपराशि का मूल स्वर निराशा से जाँत-प्रौत नहीं है किन्तु उसमें कहरणा और कलक का भाव अवशिष्ट है । वस्तु जगत में रहते हुए भी कवि अन्धमनस्क सा और अपनी भावमय जगत में लौट जाने की जाकुल प्रतीति होता है ।

जिज्ञासा की भावना इस संग्रह की कविताओं में विशेष रूप से लक्षित होती है । प्रकृति के विभिन्न उपकरणों को देखकर कवि का जिज्ञासु हृदय उनके नियामक के विषय में जानने की आकांक्षा व्यक्त करता है ।

इन गीतों का कल्पना-विधान आकर्षक और अभिव्यञ्जना पद्धति उच्चकोटि की है । शब्द चित्रों का इनमें बाहुल्य है और शब्द-योजना भावानुगामिनी है ।

'धुमा' शीर्षक कविता एक शोक गीत है और 'नूरजहाँ' के प्रति एक संघर्ष गीत । इन दोनों रचनाओं के माध्यम से कवि की भावी प्रबन्ध-पटुता के संकेत मिलते हैं ।

चित्ररेखा (१९३५) रामकुमार काँ की महत्वपूर्ण कृति है इसमें उनकी छायावादी प्रवृत्ति पूर्णतः सुस्तर हो उठी है । इसमें भी पुष्कभूमि व्याख्यात्मवाद की है और कवि का चिन्तक रूप प्रधान है । व्याख्यात्मक भावनाओं और रहस्यानुभूतियों के चित्रण हेतु 'प्रकृति' का केवल रूप में प्रयोग हुआ है । प्रकृति के अनेक वर्णों और उल्लासमय चित्र इस संग्रह में प्राप्य हैं । किन्तु वातावरण की संपन्नता के बावजूद संसार की नश्वरता का दुःख कवि को निरंतर वश देता रहता है । 'प्रकृति' कवि के से दुःखी होकर संवेदना प्रकट करती है किन्तु कभी कभी उसकी संवेदना पर कवि को

विश्वास नहीं होता और प्रकृति में व्याप्त उल्लास कवि को अपना उपहास करता प्रतीत होता है। ऐसे क्षणों में वह खीफ से भर उठता है। कवि की दृष्टि सदा उस सर्व शक्तिमान की ओर जाती है जो सृष्टि का निर्माणकर्ता है तथा उससे बिना अपनी पथ प्रष्ट जाता का बोध उसे होता है। किन्तु यह भटकाव जैसे कवि का नहीं, संपूर्ण सृष्टि का है, इसलिए कवि का संवेदनशील हृदय संपूर्ण सृष्टि के दुःखी प्राणियों से अपनत्व का अनुभव करता है और उनके दुःखों के रसन हेतु जलद-जाले बनकर बरसना चाहता है। इस प्रकार स्पष्ट हो जाता है कि कवि निजत्व की सीमाओं से ऊपर उठ चुका है और उसका दुःस्वाद कथवा निराशावाद सामान्य कोटि का लौकिक निराशावाद नहीं है।

अनुभूति की सुंदरता के साथ साथ चित्ररेखा के गीतों का शिल्प यथा भी उत्कृष्ट समृद्ध है। ध्वनि और गति को रूपान्तरित करनेवाले जैसे सुंदर चित्र हमें प्राप्य है। प्रतीक योजना भी नवीन और प्रभावपूर्ण है।

‘कंदकिरण’ (१९३६) में ‘चित्ररेखा’ की रहस्यानुभूति और भी अधिक विकसित रूप में दिताई देती है। ‘दिव्य और अलौकिक शक्ति से अपना शान्त और निश्कल संबंध जोड़ने की चेष्टा ही इसका मूल क्रय है।’ मैं तुम्हारे नूपुरों का हास “ॐ”, एक दीपक किरण कण हूँ जादि गीत उसी संबंध की अभिव्यक्ति करते हैं। निराशा की भावना और नश्वरता का बोध हमें पूर्ववत् है किन्तु कवि भविष्य के प्रति आस्थावान है। उसे आशा है कि एक न एक दिन आत्मा और परमात्मा का मिलन अवश्य होगा।

इस संग्रह की रचनाओं का अप्रस्तुत विधान सुंदर और प्रतीक योजना स्पष्ट है। लघु गीत के क्लैवर में छोटे छोटे भाव चित्रों की योजना का अपूर्व लौकिक रामकुमार जी ने दिखाया है।

१- रामकुमार काँ - साहित्य समालोचना - कविता, पृष्ठ १६।

“आयावाव जीवात्मा की उस अंतर्निहित प्रवृत्ति का प्रकाशन है, जिसमें वह दिव्य और अलौकिक शक्ति से अपना शान्त और निश्कल संबंध जोड़ना चाहती है।”

इसके पश्चात् सन् १९३६ में रामकुमार जी का 'संकेत' काव्य संग्रह प्रकाशित हुआ। दुःख की निबिड़ता में हुआ कवि जैसे सहसा जाग उठता है। परिक्लेश उसे प्रकृति के लिये पुण्य सदृश प्रतीत होने लगता है। दुःख की अनिवार्यता को वह स्वीकार करता है और नश्वरता को सहन करने की क्षमता उसे प्राप्त हो जाती है। इसीलिये जीवन के प्रति उसकी आस्था बनी रहती है।

छायावादोत्तर युग में आकाश गंगा नाम से रामकुमार जी का एक और काव्य संग्रह प्रकाशित हुआ। इसमें उनकी प्रबंधात्मक और गीतात्मक दोनों प्रकार की रचनाएँ हैं। रचनाओं का शिल्प पदा प्रौढ़ और अभिव्यंजना पद्धति उत्कृष्ट आकर्षक है। भावधारा पूर्वोक्त समतल गति से बली है।

कर्मा जी एकल गीतकार ही नहीं, श्रेष्ठ प्रबंधकार भी हैं, इसके प्रमाण रूप उनके 'स्कलव्य' (सन् १९५६) और 'उत्तरायण' (सन् १९७२) महाकाव्य हैं। इनके कथानक महाभारत और रामायण से लिये गये हैं लेकिन रचनाकार के मौलिक चिन्तन ने उनमें नवीन आभा भर कर नया ही रूप दे दिया है। कर्मा जी की लेखनी अभी गतिशील है और उससे अनेक आशायें की जा सकती हैं।

छायावाद के उत्तरार्द्ध के कवियों में भगवती चरण कर्मा का नाम भी महत्वपूर्ण है यद्यपि छायावाद के प्रारंभिक कवियों से उनकी भावधारा सर्वथा भिन्न है। आध्यात्मिकता के प्रति कोई लगाव न दिखाकर इन्होंने लौकिक प्रेम की आधारभूमि पर ही अपने गीतों की रचना की है। उदाम वासना, माँसल झूठार और विद्रोह के स्वर इनमें प्रमुख है। प्रसाह, फँस जादि की भाँति कल्पना विहार न करके भगवती चरण जी ने यथार्थ की ठोस भूमि पर अपने कदम रखे हैं। छायावाद की रहस्य प्रियता का सीमान्त उनकी कविताओं में स्पष्टतः दिखाई देता है। 'छायावाद' को वायवीयता और अतिशय कल्पनाशीलता के दोषों से मुक्त करके बोधगम्य बनाने वाले कवियों में भगवती चरण कर्मा प्रमुख है। 'मधुकण', 'प्रेम संगीत' और 'मानव' इनके मुख्य काव्य संग्रह हैं। इनमें पूर्वोक्त कवियों जैसी दूरारुढ़ कल्पनाओं, गूढ़ संकेतनाओं, लाट्टाणिकता और सूक्ष्म प्रतीकात्मकता के बड़े सीधी अभिव्यक्ति का मार्ग अपनाया गया है, जतन यह रचनाएँ मन पर सीधी चोट करती हैं।

मगकी चरण कर्मा के साथ ही बच्चन का नाम उल्लेखनीय है । इनमें भी छायावाद की वैयक्तिकता 'वहवाद' बनकर विकसित हुई है, जधवा 'छायावाद' का दानवीरुप इनकी रचनाओं में अधिक सुखर हुआ है । मांसल अनुभूतियों का चित्रण इनकी कविताओं की मूल विशेषता है । जीवन की दण मंगुरता की अनुभूति बच्चन में बहुत गहरी है । अपनी निराशा दुःख और पराजय पर उन्होंने मौन और मस्ती का आवरण डालना चाहा है। फारसी कवि उमर शैयाम के दर्शन का प्रभाव ग्रहण करके उन्होंने हिन्दी में 'छायावाद' को जन्म दिया । 'मधुशाला' ; 'मधुबाला' आदि उनकी बहुचर्चित और शैयाम दर्शन से प्रभावित कृतियाँ हैं । निराशा-निर्मगण, एकान्त संगीत, जासुस और , आदि उनकी अन्य महत्वपूर्ण कृतियाँ हैं, जिनमें निराशा वेदना और पराजय के स्वर प्रधान हैं किन्तु अमिव्यक्ति का सीधाफन और अनुभूति का तीखा-फन इन्हें जन-मानस के अधिक निकट ले जाता है, इसीलिये लोकप्रिया के दोत्र में 'बच्चन' उनकी समकालीन कवियों में सब से जागे रहे हैं ।

नरेन्द्र शर्मा (कणफूल', 'शूल-फल', 'प्रभात फेरी, प्रवासी के गीत'), रामेश्वर शुक्ल बच्चन (जपराजिता, मधुलिका) गोपाल सिंह नैपाली (पंखी, पंखी, नवीन) रामधारी सिंह दिनकर (रेनुका, हुंकार, रसकंती) माखनलाल खुर्वेदी (छिमाकिरीटिनी), शिवमंगल सिंह सुमन आदि के नाम भी छायावाद से प्रायः सम्बद्ध किये जाते हैं किन्तु यह कवि पूर्णतः छायावादी प्रवृत्ति के कवि न होकर छायावाद और प्रगतिवाद के सीमावर्ती कवि हैं । छायावादी शिल्प की अनेक महत्वपूर्ण विशेषतायें अपनाकर भी उनकी काव्य केना का छायावाद के मुख्य कवियों से पार्थक्य स्पष्ट है । किन्तु छायावादी प्रभाव और छायावादी प्रवृत्तियों की यदा कदा फलक इनकी कविताओं में देखकर प्रासंगिक छायावाद के साथ इनका भी नामांकेष किया जाता है ।

इन कवियों के अतिरिक्त भी छायावादी पद्धति को अपनाकर काव्य रचना करनेवाले अन्य अनेक कवि मिल सकते हैं ।

द्वितीय अध्याय

हायावादी काव्य में वस्तु-व्यंजना

युग परिवेश और काव्य-विषय - युग की विशिष्ट परिस्थितियों के अनुरूप उस युग की विचारधाराओं का निर्माण होता है, और बदली हुई विचारधाराओं के अनुरूप तद्व्युत्पन्न साहित्य का विषय-पद्धति-निर्धारित होता है। कभी साहित्य में नर-नर विषयों को अपनाने की प्रवृत्ति उद्भूत होती है, कभी विषय परंपरागत ही रहते हैं, किन्तु साहित्यकार की बोध-वृत्ति अथवा युगानुरूप विकसित नव दृष्टि उन विषयों में नयापन ला देती है। नर नर विषयों को अपनाने की प्रवृत्ति के फलस्वरूप कभी विषयों का विस्तार दृष्टिगत होता है और कभी सीमित दायरे में ही काव्य रचना के परिणामवश विषय-संकौच हो जाता है।

वास्तव परिस्थितियों की जटिलता ने हायावादयुग के कवियों की प्रवृत्ति अंतर्मुखी बना दी थी। उस युग का कवि संपूर्ण दृष्टि को अपने हृदय के रंग में रंग कर ही देखने लगा, अतएव उसके काव्य-विषय विविध होते हुए भी सीमित हो गए। हायावादी कवि को लल्लहाती हुई सृष्टि-ललितकार्यों, सरोवर की लहरों, आकाश के नक्षत्रों, शिशु-मुख की सरल मुस्कान- सभी में एक ही केंद्रन सत्ता का आभास हुआ। कवि की अनुभूतियाँ एक सीमित दायरे में ही चक्कर काटने लगी। यद्यपि उस सीमित दायरे में जिन विषयों का वर्णन इन कवियों द्वारा हुआ, उनमें गहराई तथा सूक्ष्मता पर्याप्त मात्रा में है।

हायावादी-काव्य के वर्ण्य-विषय - (क) प्रेम नारी पुरुष संबंधी प्रेम तथा अव्यक्त के प्रति जिज्ञासा और प्रणय निवेदन), (ख) प्रकृति-चित्रण, तथा (ग) दार्शनिक चिंतन, ये ही वे मुख्य विषय हैं जिन पर संपूर्ण हायावादी काव्य आधारित है। पूर्वार्द्ध की अपेक्षा हायावाद युग के उत्तरार्द्ध में काव्य-विषय का दायरा और भी अधिक संकुचित हो गया था। उस काल के व्यक्तिवादी कवियों ने केवल 'प्रेम' को अपना मुख्य काव्य-

विषय बनाया और प्रेम के अन्तर्गत भी विरह जन्म पीड़ा, क्लेश, अतृप्त काम-वात्सा, निराशा और मृत्यु की ही विशेष चर्चा की। प्रारम्भिक युग की बादशाहिका त्यागकर उत्तरार्द्ध कालीन कविता यथार्थ की भूमि ग्रहण करने के लिए सचेष्ट दिखाई देती है, तथापि कुल मिलाकर देखा जाय तो छायावादी काव्य का प्रमुख वर्ण्य विषय - बादशाहानुस उदात्त प्रेम का चित्रण ही है।

(क) प्रेम - छायावादी कवियों की समस्त अनुभूतियों मुख्यतः इस एक ही धुरी के चारों ओर चक्कर काटती दिखाई देती है। उनकी दृष्टि में प्रेम वैदिक सीमाओं से मुक्त और जीवन के लिये परम आवश्यक तत्त्व है -

‘जनित सा लोक लोक में
हर्ष में और शोक में
कहाँ नहीं है प्रेम, साँस सा सब के उर में ?’^१

मध्ययुग में गोस्वामी तुलसीदास ने ‘भक्ति’ को जीवन का सर्वस्व बताया था -

‘सौँ सर्वज्ञ गुणी, सौँ ज्ञाता, सौँ महि मँडल पँडितदाता।
धर्म परायण सौँ कुल प्राता, रामचरन जाकर मन राता॥
नीति निपुण सौँ परम पुजाना, श्रुति सिद्धांत नीक तेहि जाना।
सौँ जिव कोविद, सौँ रनधीरा, जो हल हॉड़ि भवै रघुवीरा’^२

इसी प्रकार छायावादी कवियों ने प्रेम को जीवन दर्शन के रूप में स्वीकार किया। ‘प्रसाद’ का कथन है -

‘किसी मनुज का देख आत्मबल चाहे कोई कितना ही
करे प्रशंसा, किन्तु झिझाल्य सा ही जिसका हृदय रहे
और प्रेम करुणा गंगा यमुना की धारा बड़ी नहीं’^३
कौन कहेगा उसे महान, न मरु में उसमें अन्तर है।^३

आधुनिक कवि

१- सुमित्रानन्दन पन्त, ‘सौँ’, पृष्ठ ७।

२- रामचरितमानस - उत्तर काण्ड, ॥१२७॥

३- जयशंकर प्रसाद - प्रेम पथिक - पृष्ठ २२।

प्रेम मानव-मन की शाश्वत अनुभूति है और उसकी सच्चात
वृत्तियों में सर्वाधिक महत्वपूर्ण है। इसी कारण साहित्य में प्रेम के विविध रूपों
का चित्रण वादि-युग से प्राप्य है। शायवादी काव्य में भी प्रेम के भौतिक तथा
बाध्यात्मिक दोनों रूपों का वर्णन विशदता से किया गया है।

लौकिक प्रेम - शायवादी काव्य में वर्णित लौकिक अथवा मानवीय प्रेम की
सर्वाधिक महत्वपूर्ण विशेषता यह है कि उसमें वैयक्तिक अभिव्यक्तियों की गई हैं,
अर्थात् शायवादी कवियों ने स्वयं को अपने काव्य का नायक मानकर अपनी भाँगे हुए
सुख-दुःख, हर्ष-शोक, प्रणय-वैराग्य को काव्यात्मक स्वरों में व्यक्त किया है।
यह सत्य स्वीकार्य है कि रचनाकार का, चाहे वह चित्रकार, मूर्तिकार उपन्यास लेखक
कहानी लेखक अथवा कवि कुछ भी हो, अपना व्यक्तित्व उसकी कृति में प्रतिबिम्बित
होता है, लेकिन शायवादी कवियों का व्यक्तित्व उनकी रचनाओं में मात्र प्रतिबिम्बित
न होकर पूर्णतः मुखर हुआ है। इन कवियों ने अपने अंतःकरण के बालोड़न-बिलोड़न
को निस्संकोच रूप में साहित्यिक अभिव्यक्ति दी है। इसके पूर्व, वीरगाथा काल और
रीतिकाल की कविता केवल बाह्य वर्णनों में उलकी रही थी। मध्ययुगीन भक्ति-
काव्य के अन्तर्गत मूर-तुलसी सदृश कवियों की रचनाओं में अनुभूति की तीव्रता अवश्य है
किन्तु उन्होंने अपना लक्ष्य उपास्य के प्रति आत्म निवेदन ही रक्खा है, इसी कारण
अपने निजी जीवन की घटनाओं के संबंध में वे प्रायः मौन ही रहे हैं। यह और बात
है कि प्रसंगवश और अनायास उनके द्वारा कुछ ऐसी उक्तियाँ भी हो गई हों, जिनके
द्वारा उनके व्यक्तिगत जीवन की कुछ फलक मिल सके। भक्ति युग में भीराबाई
अवश्य एक मात्र ऐसी कवयित्री हुई हैं जिनके काव्य में उनका निजी सांसारिक जीवन
बहुधा मुखर होता हुआ दिखाई देता है।

भारतेन्दु युग का काव्य भी मुख्यतः साहित्यिक अभिव्यक्तियों
पर आधारित है। द्विवेदीयुग की कविताएँ विशेष रूप से इतिहास, पुराण, काव्य-
शास्त्र तथा शुद्ध यथार्थवाद के बंधन में इतनी जकड़ी हुई थी कि कवि को अपने मन की
बात कहने का अवसर ही नहीं मिला। शायवादी काव्य में इसी की प्रतिक्रिया उद्गम
वैयक्तिकता के रूप में फूट पड़ी। महादेवी कारा के शब्दों में - 'शायवाद जन्म है

प्रेम कविता के बंधन सीमा तक पहुंच चुके थे और पृष्ठ के वाक्याकार पर इतना अधिक लिखा जा चुका था कि मनुष्य का हृदय अपनी अभिव्यक्ति के लिये रौ उठा ।^१

शायवाद पूंजीवादी युग का साहित्य है, पूंजीवाद का व्यक्ति स्वातंत्र्य का सिद्धान्त ही शायवादी काव्य में वैयक्तिक अभिव्यक्तियों के रूप में प्रतिफलित हुआ । पूर्ववर्ती कवियों की भांति अपने व्यक्तित्व को परीक्षा न रखकर शायवादी कवियों ने आप बीती^२ के वाक्यानों द्वारा भाव संवेदन की चेष्टा की । किसी उच्च कुलौद्भव प्रख्यात गायक की सौज न करके उन्होंने अपनी आन्तरिक भावनाओं प्रणय, व्यापारों, विरह-मिलन की स्थितियों का सुलकर वर्णन किया । उदाहरणार्थ प्रेयसी^३ से प्रेम मिलन की घटना का उल्लेख करते हुए फंता लिखते हैं -

“ मंजरित जाम्बु वन शायी में हम प्रिये मिले थे प्रथमवार
ऊपर हरीतिमा नम गुणित नीचे चंद्रातप ह्मा स्फार ॥

+ + + +

हलती थी ज्योत्स्ना शशि मुख पर मैं करता था मुख-सुधा-पान
कृषी थी कौकिल छिछे मुकुल, भर गर गंध से लुब्ध प्राण ॥^२

इसी प्रकार नरेन्द्र शर्मा अपने व्यक्तिगत जीवन की नितान्त गौपनीय घटना को भी स्वच्छंदतापूर्वक कह डालते हैं -

“ तुम्हें याद है क्या उस दिन की, नए कोट के बदन होल में हंसकर
प्रिये लगा दी थी जब वह गुलाब की लाल कली ।
फिर कुछ शरमाकर साहस कर बोली थी तुम,
झाड़ो यों ही तैल समझकर फेंक न देना, है यह प्रेम-पेंट पहली ।
झुलझुली वह जब की घूमी, फटा टूटीड का नया कोट भी
जिन्नु बसी है पुरमि हृदय में जो उस कलिका से निकली ॥^३

१- महादेवी कार् - याना, भूमिका, पृष्ठ ११ ।

२- भूमिज्ञानन्दन पन्त - युगान्त, पृष्ठ ४० ।

३- नरेन्द्र शर्मा - प्रवासी के गीत, संख्या ४८, पृष्ठ ७३ ।

वैयक्तिकता के स्वरों के मिश्रण से ही शायवादी की लौकिक प्रेम-विषयक रचनाएँ अपने स्वरूप में पूर्ववर्ती युगों से सर्वथा भिन्न दिखाने वाली हैं। वीरगाथाकाल में वीर भावना के प्राधान्य के कारण प्रेम और शृंगार की भावनाएँ एक तो अधिक विकसित नहीं पा सकी, दूसरे उनका रूप सर्वथा वैयक्तिक और नस्लशून्य वर्णन तक ही सीमित रहा। भक्तियुग में सूर ने विशेष रूप से 'प्रेम' की अपना काव्य-विषय बनाया है और राधा कृष्ण एवं गोपिकाओं की प्रेम झीड़ाओं का विशदता से वर्णन किया है, किन्तु सूर के काव्य में प्रेम की जो मंदोक्ति प्रवाहित हुई है, उसकी पृष्ठभूमि जाध्यात्मिक है। रीतिकाल 'प्रेम' और शृंगार संबंधी काव्य-रचना का जाल छोटे हुए भी सामान्य मानवीय प्रेम की फाँकी प्रस्तुत करने में बलम रहा है। काव्य शास्त्रीय शरणि पर रस-परिपाक का लक्ष्य लेकर चलेवाले उस युग के कवियों ने नायक नायिकाओं के हाव-भाव और मान-करुह एवं रति झीड़ाओं तथा विरह कलाओं का वर्णन पूर्ण तत्परता से किया है, किन्तु उनमें सामान्य मनुष्य के प्राणों का स्पंदन कहीं नहीं पुनर्ह पाया। भारतेन्दु युग के प्रेम वर्णनों में भी किसी प्रकार के वांछित अथवा नवीनता के दर्शन नहीं होते। रीतिकालीन परंपरा ही इस समय तक मान्य रही है जिसमें मार्मिकता कम और कल्पाकार प्रदर्शन की प्रवृत्ति अधिक है। द्विवेदीयुग का काव्य नैतिक लक्ष्यों में इतना अधिक जकड़ा हुआ था कि उस युग के कवियों के लिये व्यक्तिगत प्रेम-विरह का गान अशोभनीय ही नहीं, अवलम्बनीय था। शायवादी युग में द्विवेदी युग की नीरसता के विरुद्ध प्रतिक्रिया हुई और काव्य के अन्तर्गत पहली बार स्वस्थ मानवीय प्रेम की रागिनी पुनर्ह पड़ी। शायवादी में वर्णित प्रेम का स्वरूप अत्यन्त उज्ज्वल, उदात्त और स्फूर्तिदायक है। उसमें शारीरिक पुकार कम तथा जात्मा की अधेरी गलियों को उजागर करनेवाला प्रकाश और सूक्ष्मातिमूर्त भावनाओं का स्पंदन अधिक है। इसी विद्विष्टता के कारण शायवादी लौकिक प्रेम-चित्रों में भी कहीं कहीं अतीन्द्रियता का आभास होता है और पूर्ववर्ती युगों से उनका रूप सर्वथा भिन्न दिखाने वाला है। पूर्ववर्ती कवियों के प्रति इस प्रश्न को लेकर शायवादी कवियों के हृदय में कितना दारुण और आक्रोश था, इसका सहज अनुमान फौ के इस वक्तव्य द्वारा किया जा सकता है - 'शृंगार प्रिय कवियों के लिये श्रेष्ठ रहे ही क्या गया था ?

उनकी अपरिमेय कल्पना उक्ति कामना के हाथों द्रौपदी के दुकूल की तरह फैलकर नायिका के जंग-प्रत्यंग में लिपट गई। बाल्यकाल से वृद्धावस्था पर्यन्त जब तक कोई चंद्रवदनी मृगलौचनी तरह साकर उनसे बाबा न कह दें - उनकी रस-लोलुप सुन्दरतम दृष्टि केवल नस से सिस तक, दक्षिणी ध्रुव से उत्तरी ध्रुव तक यात्रा कर सकी। ऐसी विश्वव्यापी अनुभूति। ---- इसी विराट रूप का दर्शन कर वह मुख्य-धनुर्धर कवि रति के महाभारत में विजयी हुए। स्रस्त देश की वासना के वीभत्स समुद्र को नष्ट कर उन्होंने कामदेव को नव जन्म दे दिया, वह अब एहज ही भस्म हो जाता है ?^१

परंपरा से चली जाती हुई किसी विचारधारा का प्रवाह मोड़ देना तथा किसी प्रचलित परिपाटी को हिन-भिन्न करके किसी नए विचार, नूतन परंपरा की प्रतिष्ठा करना वास्तव में सरल नहीं है तथापि छायावादी कवियों ने इसे भी संभव कर दिखाया। साहित्य क्षेत्र में पुरातन मदन दहन का नारा तीव्र रूप में गूंज उठा और रीतिकालीन वासनाजन्य प्रे-चित्रण से भिन्न 'प्रेम' के ऐसी पावन रूप के दर्शन होने लगे, जिसमें 'पाने' से अधिक 'देने' का महत्त्व था -

पागल है वह मिलता कब ?

उसको तो देते ही है एव

जासु के कम कम से गिनकर

यह विश्व लिये है कृपा उधार

तू क्यों फिर उठता है पुकार ?

मुझको न मिला है कभी प्यार ।^२

प्रेम का संयोग पदा - छायावादी कवियों ने प्रेम के 'संयोग' और 'वियोग' दोनों पदों का समान महत्त्व स्वीकार किया है -

मानव जीवन वैदी पर परिणय हो विरह मिल का

दुख दुख दोनों नाकी, है खेल बाल का, मन का ।^३

१- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव, पत्रिका, पृष्ठ ८ ।

२- जयशंकर प्रसाद - लहर, पृष्ठ ३६ ।

परन्तु विरह व्यंगना में ही शाय्यावादी कवियों की प्रवृत्ति अधिक रही है। संयोग पदा की शुद्ध श्रेणी में जानैवाला वंश शाय्यावादी काव्य में अपेक्षाकृत बहुत कम है। रूप-सौन्दर्य-चित्रण संबंधी जो उक्तियाँ मिलती हैं, उनमें से अधिकांश या तो पूर्वानुराग के रूप में हैं या विरह काल में मिलने के क्षणों की स्मृति रूप में।

पूर्वानुराग का श्रेष्ठ उदाहरण पंत की 'भावी पत्नी के प्रति' कविता में निम्ना है। रीतिकालीन प्रथम समागम के वात्सल्यक चित्रों की तुलना में तात्त्विकता और संक्षेप की दृष्टि से पूर्ण यह चित्र अवलोकनीय है -

“जरे वह प्रथम मिलन अज्ञात ।
विकसित मृदु उर मुलकित गात ।
संकीर्त ज्योत्स्ना ही चुपचाप,
जड़ित पद नमित फलक दृग पात ।
पास जब जा न सकोगी प्राण
मधुरता में ही मरी वजान
लाज की छुई मुई ही म्लान ।

प्रिये । प्राणों की प्राण ॥^१

शुद्ध संयोग पदा का सुन्दरतम रूप प्रसाद की कामायनी के मनु-ब्रद्धा परिचय में प्राप्त होता है। 'बादि पुरुष' और 'बादि नारी' के प्रथम मिलन का इतना मधुर, चित्रमय तथा वाक्यार्थक वर्णन संक्षेपः संपूर्ण हिन्दी काव्य में अनूठा है। सहसा जीवन की अज्ञात ऊँच पर अप्रत्याशित रूप से मिलनेवाले अपने वाक्यार्थक केन्द्र मनु को देखकर ब्रद्धा का यह प्रश्न कितना भावपूर्ण है -

“कौन तुम संवृति कलनिधि तीर
तरंगों से कैसे मणि स्क ।
कर रहे निर्जन का चुपचाप
प्रभा की चारा से अभिर्जक”^२

१- सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन, पृष्ठ ४३ ।

२- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - ब्रद्धा कवि, पृष्ठ ५३ ।

ब्रह्मा के प्रश्न पर मनु का उत्तर और ब्रह्मा से उसका परिचय पूछने का ढंग भी अत्यन्त मनोहारी और नयापन लिये हुए हैं :-

* कौन हो तुम वसेत के दूत ?

विरस फामाड़ में अति सुकुमार

फन तिमिर में कला की रेख

तपन में शीतल मंद बयार ॥

नखत की आशा किरण स्मान

हृदय के कोमल कवि की कान्त

कल्पना की लघु लहरी दिव्य

कर रही मानस झलक सान्त ॥^१

इस प्रकार के गंभीर वासना-रहित, नायक-नायिका के मिल चित्रों को पूर्व युगों में खोज पाना कठिन है । इन्हें पढ़ते समय पाठक अपने को मांसलता से ऊपर उठकर भावों की पार्श्वों पर उड़ता हुआ सा अनुभव करता है, क्योंकि इनमें शारीरिक आकर्षण की अपेक्षा हृदयगत सूक्ष्म भावों की अभिव्यक्ति को अधिक महत्व दिया गया है।

ऐन्द्रिय वर्णनों तथा आलिंगन-सुम्बन आदि के दृश्यों में भी शायवादी कवियों ने अपूर्व स्थिति, शरीरकता और बोधात्मपूर्ण शैली का सहारा लिया है । प्रेम के लज्जालु रूप की फांसी ही इन्हें प्रिय हो रही है । उदाहरणार्थ प्रसाद की निम्न पंक्तियाँ द्रष्टव्य हैं :-

* फिर कह दोगे पहचानों तो मैं हूँ कौन बताऊँ तो ।

किन्तु उन्हीं वधरों से पहले उनकी हंसी कवालों तो ॥

सिहर मरी निज सिधिल मुसुल बंचल को जवरों से पकड़ो ।

बेला बीत चली है बंचल बाहुलता से वा जकड़ों ॥^२

१- कवशंकर प्रसाद - कामायनी - ब्रह्मार्पण, पृष्ठ ५८ ।

२- " " - लहर, पृष्ठ १०१

जालिन का इतना सुन्दर-संयमित चित्र हायावाद के पूर्व
जन्म युगों में दुर्लभ है ।

इसी भाँति फाँ द्वारा चित्रित प्रिय लाम्बीप्य का वह दृश्य
भी मनोरम है :-

“ उन्ना ली स्वर्णादिय पर भोर ,
दिला मुल कनक केशोर ।
प्रेम की प्रथम मदिरतन कोर,
दुर्गाँ में दुरा केशोर ।
हा दिया यौवन-क्षिर केशोर
रुप-किरणों में बोर ,
सजा कुमै मुल स्वर्ण पुहाग,
जाज लोखित कुराग ॥”^१

परन्तु हायावादी काव्य में कायावृत्तियों के प्रचक्षन् षोणण^२
होने की रामचन्द्र शुक्ल द्वारा कही गई बात भी मिथ्या नहीं है । हायावादी काव्य
में प्रेम के कहीं-कहीं बड़े ही मार्मिक और सूक्ष्म चित्र भी दिखाई देते हैं जो जो रीति-
कालीन श्रृंगारिक काव्य परंपरा के अत्यन्त निकट पहुँचा देते हैं जैसे :-

“ सौती थी ।
जाने कैसी प्रिय जागमन वह ।
नायक ने झूँ कपौल
झौल उठी बल्लरी की लड़ी जैसे छिंडौल ।
इस पर भी जागी नहीं, झूक जाया माँगी नहीं ।
निद्रालस बॉकम , विशाल नेत्र मूँदै रही
बध्ना मतवाली थी ।
यौवन की मदिरा पिये कौन कै ?
निर्दय उस नायक ने निपट निहुराई की,

१- सुमित्रानन्दन पन्त - गुण, पृष्ठ ६३ ।

कि कौनों की कड़ियों से
 सुन्दर सुकुमार देह सारी ककमोर लाली ।
 मसल दिये गोरे कपोल !
 चौक पड़ी युक्ती ।
 चक्कि चित्तवन निज चारों ओर फेर
 हेर प्यारे को तेज पास
 नम्र मुखी खींखी खिली
 खेल रंग प्यारे संग ।^१

क्यवा -

“बल्ल कंचुकी के खल लोल दिये प्यार से
 यावन उमार नै
 पल्लव पर्यंक पर लोती शैफालिकै
 मूक बाहवान मरे लाली कपोल के
 व्याकुल किलास पर
 करतै हैं शिशिर से बुन्धन गगन के ।^२

इनमें विशेषता इतनी ही है कि मानव के बदले 'प्रकृति' का बापार ग्रहण किया गया है ।

छायावाद के द्वितीय उत्थान के कवियों नरेन्द्र शर्मा, बंछल, भगवती चरण कर्मा आदि में यह मांसलता और अधिक उभरी है । उनकी रचनाओं में संयम और सात्विकता के बदले बावैल, उन्माद और वासना के रंगों की प्रखरता लज्जित होती है, उदारहणार्थ -

“यह तन्मयता की बेला है, यह है संयोग की रात प्रिये
 अथरों से कह ले वाज अघूर जीमर कर अपनी बात प्रिये ।
 सुप्त से पुरमित इन श्वासों में जितना मधुमय उच्छ्वास मरा
 इन बलस वधखुली बाँसों में जितना मादक उल्लास मरा ॥

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' - परिमल - बूही की कली, पृष्ठ १६२-१६३ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' - परिमल - शैफालिका, पृष्ठ १७६ ।

प्राणों का छोटा बाज मिलन कीपत है पुलकित मात प्रिये ,
जुम है मोहिनि में विषुव स्वप्न, यह है ज्यौंग की रात प्रिय ॥^१

तथा -

“तुम्हें न जानै दूँगी अब तौ मेरे तरफ नटोही ।
बैलू कैसे माग सकौने है मेरे किाँही ।
कल । कल ही कल है हे पर मैं जाज न जानै दूँगी ।
व्याप रही कैसी मादकता, बाज तुम्हें हर दूँगी ॥”^२

रूप वर्णन : ज्यौंगावस्था में ‘प्रिय’ के रूप चित्रण की साहित्यिक परंपरा रही है । इसी परंपरा के अन्तर्गत रीतिकालीन कवियों का नल-सित-वर्णन भी जाया है । इसी परंपरा को यथारूप नहीं, किन्तु प्रकारान्तर से छायावादी काव्य में भी देखा जा सकता है । ‘विहारी’ का सुप्रसिद्ध दोहा है -

“जन्मा ही तिथि पाछ्ये वा धर के चहुँ पास ।
नित प्रति मून्योई रहत, बानन जोप उजास ॥”^३

उक्त दोहे में ‘नायिका’ का मुख चंद्रमा के समान सुंदर बताया गया है । इसी बात को छायावादी कवि प्रसाद अपने ढंग से कहते हैं :-

“बांधा था विषु को किसने
इन लाली जंजीरों से
मणिवाले कणियों का मुख
क्यों मरा हुआ हीरों से ?”^४

दोनों कवियों की उक्तियाँ का उत्तर स्पष्ट है । विहारी ने ऊहात्मक पद्धति का आश्रय लिया है, इस कारण उनका वर्णन गाम्भीर्य रहित और

१- भगवती चरण कर्मा - प्रेम संगीत , पृष्ठ ४५ ।

२- रामेश्वर शुक्ल वंश - किरणवेला, पृष्ठ ६४ ।

३- लाला भगवान दीन - विहारी कौशिकी, दो० १०२, पृ० ३६ ।

४- केशव प्रसाद - बाँसू , पृष्ठ २९ ।

जनावटी का प्रतीक होता है, किन्तु प्रसाद के कला के ढंग में संश्लिष्टता और कुछ रहस्य की सी छाया है, जतएव वे जब नायिका के गुण को चन्द्रमा के समान पुन्दर बताते हैं तो न अतिशयोक्ति जान पड़ती है, और न जनावटीफन का आभास होता है ।

सायावादी कवियों को चन्द्रा-सौन्दर्य ने सर्वाधिक विमोहित किया है । परंपरागत कवियों में उन्होंने नैत्रों को सज्जन, मीन, चातक, मृग, चक्रौर मृग और कमल की उपमाएँ दी हैं, किन्तु काम का ढंग उनका मोहित और जाकर्षण मन है । पंथ की प्रेयसी के नील कमलवत् पुन्दर नैत्रों की हटा करीब है । मन रुची प्रसर तो उस दृषि पर मुख्य होकर पुतली के रूप में वही का गया है -

“ नील नलिन सी है वे बांस

जिनमें बस उर का मधुबाल

वृष्णाक्षी का गया विशाल

नील सरोरुह सी वे बांस ॥^१

नैत्रों के वर्णन-क्रम में पुतली, पल्लव, ज्वांग, बरानी और मृ को भी स्थापित किया गया है -

“ तिर रही अतृप्ति जलधि में नीलम की नाव निराजी ।

काला पानी बैला सी है कमल रैला काली ॥^२

(पुतली)

“ अंकित कर दिवाकि पटी को तुलिका बरानी तैरी ।

कितने धायल हृदयों की बन जाती चुर चितैरी ॥^३

(बरानी)

“ कमल कपोल पाठी में सीधी सादी स्मित रैला ।

जानैगा वही सुटिलता जितने धौ में बल देला ॥^४

(भीष्ट)

१- पुमित्रानन्दन पन्त - गुणन, पृष्ठ ४७ ।

२- जयसंकर प्रसाद - वाङ्मय, पृष्ठ २२ ।

३- वही ।

४- वही ।

मुल मण्डल में वर वरन का सौन्दर्य महत्वपूर्ण स्थान रक्ता है,
जिसे काव्यवादी कवि भूलें नहीं हैं । कालिदास ने जिस वर : निखल्य राग :^१
की परिचयना की थी उसे परंपरातुसार एन्हीने भी बुहराया -

-^२ ऊषा तस्मिन् निखल्य वर -----^२

-^३ निखल्यों के वर यौवन नव रजाम -----^३

-^४ काँपी पुर निखल्य -----^४

गुंजर दातों की तुलना मोती के और भी लैज कवियों ने की है,
किन्तु प्रसाद के ज्ञान का मौलिक हों उस सौन्दर्य को और भी वैशिष्ट्यमय बना
देता है :-

-^५ विद्रुम पीपी एंस्ट में, मोती के दाने जैसे ?

हैं एत न शुक क्व फिर क्यों कुनै को मुकुटा जैसे ?^५

मोती है गुन्दर दातोंवाली नायिका का हास भी कुल
जोरा ही होता है :-

विकसित सर सिख वन वैभव

मधु ऊषा के लँकल में ।

उपहास करावे अपना

जो एही दैत है फल में ॥^६

पूर्व युगों की सत्त गुन्दर काव्य-नायिकाओं का मंजुल हास्य इस
कवि के सम्मुख फीका पड़ जाता है ।

१- कालिदास - अमिताभ शङ्कर, पृष्ठ ११०, १, २० ।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव, पृष्ठ ३७ ।

३- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - जनानिका, पृष्ठ २२।

४- वही, पृष्ठ १५।

५- जयशंकर प्रसाद, बाँधू, पृष्ठ २३ ।

६- वही, पृष्ठ २३ ।

‘नासिका’ का सौन्दर्योक्त भी परंपरागुप्तार किन्तु कथन-
वैशिष्ट्य के कारण परंपरा युक्त दिताई देता है। प्रसाद को उन्नी, फली और
नुकीली नासिका विशेष प्रिय है, नुकीलेपन के कारण ही हायावादी कवियों
ने ‘कुन्नासा’ का स्मरण किया है - ‘है हंस न, शुक यह, निराला ने ‘मीन
मदन काँसने की कंशी ही विचित्र नासा’^२ की उद्भावना की है।

मुस सौन्दर्य का निरूपण करते हुए हायावादी कवियों ने
कपोलों की पुन्दरता का वर्णन अत्यन्त भाव किमौर होकर किया है। वर्ण,
गठन और स्निग्धता, इन तीन दृष्टियों से कपोलों की सराहना की गई है।
‘गौर कपोल’ इन कवियों को विशेष आकर्षक प्रतीत हुए हैं, उदाहरणार्थ -

‘चिर कुंजित सस्मित गौर गाल’^३

गौर कपोल--- गोल कपोल --, गौर कपोल गोल ---^४

कपोलों की अरुण-वाभा इन्हें और भी रुचिकर हुई है।

फँत ने ‘ऊज्जारुण’, ‘मधुक’ से मंदिर और गुलाबी पाटल सदृश जारक कपोलों की
बहुल आवृत्ति की है।^५ प्रसाद अरुण कपोलों की मतवाली पुन्दर हाया^६ पर
मुग्ध दिताई देते हैं।

मुसकलीकन करते हुए हायावादी कवि चिबुक रचना से भी
परांगमुक्त नहीं हुए हैं। ‘चारु चिबुक की दृढ़ता’^७ इन्हें प्रिय लगी है।

मुख के अतिरिक्त कंठ (कपोल कंठ)^८, बाहु मुखदण्ड (जलवेली

१- जयशंकर प्रसाद ‘वाँसु’, पृष्ठ २३।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी ‘निराला’ पसिल, पृष्ठ २३३।

३- सुमित्रानन्दन पन्त ‘पल्लव’, पृष्ठ ११३।

४- सूर्यकान्त त्रिपाठी ‘निराला’, पसिल, पृष्ठ १२३, १३०, १७२।

५- सुमित्रानन्दन पन्त, गुंजन, पृष्ठ ५६।

६- जयशंकर प्रसाद ‘लहर’, पृष्ठ ११।

७- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला, पसिल, पृष्ठ १८१।

८- वही, पृष्ठ २३४।

बाहुल्य)^१ कटा (नमित दृष्टि से देख उरोजों के युग-धट --)^२ (प्रियकर
कठिन उरोज परत कस-कसक मसक गई चौली)^३ कटि (दृढीकृत)^४ उदर
त्रिवली - (त्रिवली थी तल तलमयी ---)^५ चरण (विजोल हिलोल
विजोलित चरण)^६ कस्तुर (बंधु की मूढ़ लथेली)^७ (पल्लव सदृश लथेली)^८
जादि सभी का सौन्दर्यात्मक शाय्यावादी कवियों ने परंपरानुसार किया है क्योंकि
मानवीय नारी पुरुष संबंधी प्रेम का बालेन शारीरिक सौन्दर्य ही है । किन्तु
यह सौन्दर्य वर्णन नर-शिव वर्णन की परंपरा के परिमाल का लक्ष्य लेकर नहीं
लिया गया है, जतः वह क्रमबद्ध रूप में नहीं है । शाय्यावादी कवियों की कान
की शैली भी पूर्व युगों से भिन्न थी दूसरे अंतर्मुखी प्रकृति के फलस्वरूप इन कवियों
ने सूक्ष्म सौन्दर्य को उद्घाटित करने में ही रुचि दिखाई है, इस कारण इस
क्षेत्र में शाय्यावादी रचनायें पूर्वकी काव्य शृंखला से पूर्ण स्वतंत्र मुक्त लड़ियाँ
जैसी दीप्तिमय हैं ।

प्रेम का कियोग पदा : शाय्यावादी कवियों की धारणा के अनुसार विरह
प्रेम की जाग्रत गति है, और सुखमि मिलन है ।^{*} इसी कारण प्रेम के कियोग पदा
की व्यंजना में इनका मन अधिक प्रवृत्त हुआ है । विरह अन्य वेदना का रूप उनके
लिये इतना अधिक व्यापक और विशद है कि संपूर्ण दृष्टि उसी प्रभावित दिखाई
देती है :

* वेदना ही है अस्तित्व प्रमाण्ड यह ।

सुखि में तुण में उपल में लहर में

तारकी में । व्याम में है वेदना ॥

१- जयशंकर प्रसाद , काँष्, पृष्ठ २४ ।

२- सुमित्रानन्दन पन्त , ग्राम्या, पृष्ठ १८ ।

३- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला , गीतिका , पृष्ठ ४१ ।

४- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला , पलिल, पृष्ठ २३४ ।

५- जयशंकर प्रसाद , कामायनी, पृष्ठ १६८ ।

६- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला , पलिल, पृष्ठ ५४ ।

७- सुमित्रानन्दन पन्त , ग्रन्थि, पृष्ठ ११ ।

८- जयशंकर प्रसाद , कामायनी, पृष्ठ १२६ ।

वैदना जितना विश्व यह रूप है,
वह जैरे हृदय की दीप्त शिक्षा १

सामान्यतः सास्त छायावादी कवियों ने प्रिय-वियोग की पीड़ा और विरह-व्यथा का चित्रण विशिष्टता से किया है। विरह काव्य के क्षेत्र में कयंतर प्रभाव के 'जांघू' का नाम सर्वप्रथम उल्लेखनीय है। 'जांघू' में कवि प्रभाव के हृदय की निगूढ़ विरहानुभूति अत्यन्त मार्मिक और जीवन्त रूप में प्रकट हुई है। कवि ने अपनी व्यक्तिगत वैदना को विश्व-वैदना में समाहित करते हुए अपने 'जांघू' को अत्यन्त मध्य और लोकमेलकारी रूप प्रदान किया है। अनुभूति की तीव्रता, वैदना के उदात्तीकरण तथा अभिव्यक्ति के सशक्त और मौलिक रूप जादि अन्य कविष्टियों के 'जांघू' हिन्दी विरह काव्यों की परंपरा में सर्वथा नूतन काव्य है।

गुनिमानन्दन पंथ की 'ग्रंथि' में भी विरह की उत्कृष्ट व्यंजना हुई है।

'ग्रंथि' का सम्पूर्ण कथानक निम्न उक्त चार पंक्तियों में स्पष्ट हो जाता है -

हाथ मेरे सामने की प्रणय का ग्रंथि बंधन हो गया, वह नव कमल
मधुम सा मेरा हृदय लेकर, किसी अन्य मानस का किमूषण हो गया।
पाणि। कमल पाणि!! निज बंधूक की मृदु छैली में सरस मेरा हृदय
भूल है यदि ले लिया था तो मुझे, क्यों न वह जौटा दिया तुमने पुनः ?

निराश भी प्रिय वियोग और स्नेहाभाव की तीव्र व्यथा से ममार्जित हुए हैं :-

"मुझे स्नेह क्या मिल न सकेगा ?

स्तव्य दग्ध मेरे मरु का तरु

क्या कहणाकर खिल न सकेगा ?"

उपरोक्त प्रश्न कवि की व्याकुलता का साकार चित्र प्रस्तुत करता है तथापि इस प्रकार की विश्वकता निराश में यदा-कदा ही दिखाई देती है।

१- गुनिमानन्दन पन्थ, 'ग्रंथि', पृष्ठ ४१।

२- पूर्वज्ञान त्रिपाठी 'निराश', नीतिका, पृष्ठ ४५।

निराला प्रारंभ से ही समाजोन्मुख रहे हैं, उनका जीवन-तैज से दीप्त पौरुषमय व्यक्तित्व अन्य हायावादी कवियों की भांति विरह स्फुट में हुबने के बदले फूटने को ही प्रयत्नशील रहा है। परन्तु महादेवी को विरह व्यथा से इतना लगाव है कि वे मिलन का नाम भी नहीं लेना चाहती।^१ उनका संपूर्ण जीवन ही विरहमय है, किन्तु वे विरह को अभिशाप न समझ कर जीवन के लिए वरदान समझ मानती है।

“विरह का जल जात जीवन, विरह का जलजात ।

वैदना में जन्म करुणा में मिला जावात ॥

अशु पुस्ता दिवस रातका, अशु गिनती रात

जीवन विरह का जलजात ॥^२

मिलन की अपेक्षा विरह की श्रेष्ठता का प्रतिपादन और विरह को इतना अधिक महत्त्व देने की यह प्रवृत्ति नहीं नहीं है। संत कबीर ने बहुत पहले कहा था -

“विरहा बुरहा मत कही, बिरहा है पुत्तान ।

जिस घट बिरह न संघरे, तो घट सदा मतान ॥^३

सूर ने भी गोपिकाओं के माध्यम से अपने विचार व्यक्त करते हुए लिखा है कि विद्योग की पीड़ा सहन किये बिना प्रेम अपनी पूर्णता को नहीं पहुँचाता ।

“ऊधो बिरहो प्रेम करे ।

ज्यो बिन मुट मट गहल न रंगको रंग न रये परे ॥^४

१- महादेवी काँ, यामा (साम्ब्यगीत) पृ० २०३ ।

२- महादेवी काँ, नीरजा, पृष्ठ १८ ।

३- कबीर ग्रंथावली, पृष्ठ ६ ।

४- सूरसागर, पद १२६८६। ४६०४ ।

प्रेम और शृंगार प्रधान काव्यों में विरह-वर्णन संबंधी अनैकानैक मार्मिक उक्तियाँ पूर्वकी युगों में भी प्राप्य हैं, किन्तु शायवादी काव्य की विरह-व्यंजना मौलिक विशेषताओं से युक्त है। कबीर सदृश संत कवियों ने जो विरहानुभूतियाँ प्रकट की हैं, उनका आधार दार्शनिक है। उनके काव्य में जिस विरहिणी का उल्लेख वास्तव हुआ है, वह जीवात्मा रूपी विरहिणी है, जो अपने प्रियतम परम ब्रह्म से मिलनक्षुर होकर उसके वियोग में निरंतर रुदन करती है। सूफी कवियों ने जैन्यौक्तिक काव्यों की रचना की है। लौकिक प्रेमकाव्यों के माध्यम से जलौकिक और रहस्यपूर्ण संकेत देना ही उनका लक्ष्य रहा है। इस प्रकार उनके द्वारा वर्णित विरह-प्रतीक शुद्ध मानवीय अनुभूतियों को प्रतिबिम्बित नहीं करते। मजिह युग में सुरदास ने विरहिणी गोपिकाओं की वियोग-व्यथा को अत्यन्त विशद और मधुर रूप में प्रस्तुत किया है। किन्तु सुर की गोपिकारं भी साधारण मानवी न होकर मुक्त वात्मायें हैं जो समस्त लौकिक बंधनों और सामाजिक मर्यादाओं को त्याग कर साक्षात् परमब्रह्म कृष्ण की नित्य लीला में भाग लेने की वाकांक्षा रखती हैं, और उन्हें दार्ष्टनिक बाधा या पड़ने पर भी विरह-व्यथा से व्याकुल हो उठती हैं। रीतिकालीन काव्य में अवश्य राधाकृष्ण की लीलाओं के चित्रण के बहाने लौकिक नारी-पुरुष के प्रेम-विरह की व्यंजना हुई। लेकिन रीतिकालीन कवियों ने ऊहात्मक हैली ही मुख्यतः अपनाई है, दूसरे उनकी दृष्टि नायक-नायिकाओं के बाह्य शरीर में ही इतनी उलझी रही है, कि उनके हृदयगत सूक्ष्म स्पर्दन को वे नहीं छुन सके। वहीलिये रीतिकालीन विरह व्यंजना के चित्र ज्ञान्तरस्थी अनुभूति से शून्य, कल्पातोत्पादक एवं वीरुद्ध है।

शायवादी कवियों ने विरह वर्णन की कोई बंधी-बंधाई परिपाटी नहीं अपनाई। न उन्होंने बारम्बार 'रवे हैं और न सास्त्र परिगणित विरह-वशाओं का ही वर्णन किया है। परंपरागत अनुभवों और एंचारियों की सीमा में बँकर भी वे नहीं चले हैं। उनकी विरह-व्यंजना सर्वथा मौलिक है। जब हृदय में समय विशेष पर जो भाव जाग्रत हुए उन्हीं को अत्यन्त सहज और स्वाभाविक रूप में अभिव्यक्ति दे दी गई।

‘वियोग’ की स्थिति में प्रेम की जो झीड़ाये मादक और मोहमयी

होती है, वियोगावस्था में उनकी स्मृति से हृदय पीड़ा से भर उठता है, इस तथ्य को जिसने सख्त रूप में प्रताप ने व्यक्त किया है -

“मादक थी, मौलसी थी, वह मन बहलाने की क्रीड़ा ।
जब हृदय खिला देती है, वह मधुर प्रेम की पीड़ा ॥”^१

और विरह-काल की यह मनो दशा भी जिसकी यथार्थ है -

“सुख जाह्नत, शान्त जगि, बेगार साँस डोने में ।
वह हृदय स्माधि बना है, रोती करुणा जोने में ॥”^२

इसी प्रकार, प्रिय की स्मृति से विकल, विरही कवि के इन उद्गारों की सत्यता में किसी संदेह हो सकता है ?

“मूँद फलों में प्रिया के ध्यान को
थाम है जब हृदय इस जाह्नवान को ।
त्रिभुवन की भी तो श्री मर सकती नहीं
प्रेयसी के धून्य पावन स्थान को ॥”^३

हायावादी कवि अपने काव्य का ‘जाह्नव’ स्वयं है, इसी कारण अपने मन का सच्चा चित्र उतार सकने में वह समर्थ रहा है । उत्थानुभूति पर आधारित ऐसे चित्र पाठक हृदय की खेदना जाग्रत करते तथा उसे करुणाभिभूत करने में भी सफल रहे हैं । उदाहरणार्थ पंक्त की ये निम्न उद्धृत पंक्तियाँ द्रष्टव्य हैं :-

“शैवलिनि जाजो मिलो तुम पियु पे,
जनिह जालिमन करी तुम गगन का ।
चीत्रके झूठे तरंगों के जखर,
उड़गणी गाजो पवन वीणा बजा ।

१- जयदेव प्रताप - जाँघ, पृष्ठ १२ ।

२- वही ।

३- पुष्पिभानन्दन पन्त, पल्लव, जाँघ, पृष्ठ २२ ।

पर हृदय सब माँति तू कँठा है
उठ किणी निर्जन विपिन में बैठकर
बकुलों की बाढ़ में अपनी किणी
मग्न मावी को बुवा दे वास सी ॥^१

अन्तिम चार पंक्तियों में पुर्न की नौक जैसी शुभन है जो सीधी
हृदय को वेकती है। दूसरी ओर रीतिकालीन विरह-वर्णन के यह चित्र -

“जाड़े है बाँले वसन जाड़े हूँ की रात ।
साहस के के नेह बस सखी सबै टिंग जात ॥”^२
अथवा -

“गुनत पथिक मुँह माह निशि लुबै चलत वहि गाम ।
बिन बूके बिन ही कहै जियति बिचारी बाम ॥”^३

- उपर्युक्त छायावादी अभिव्यक्तियों की तुलना में कितने हल्के हैं।
इनमें कवि की “दूर की झूक” और सूर्य कलात्मकता अवश्य है किन्तु इनके द्वारा
हृदय में संवेदना या करुणा का वह भाव संचरित नहीं होता जो ऐसे वर्णनों
में अभीष्ट रहता है।

रीतिकालीन कवि नायक-नायिका के विरह, ताप अथवा
शारीरिक क्लृप्ता की नाप जोस करने के लिये ही अधिक चिन्तित रहे हैं, इससे
विपरीत छायावादी कवि की दृष्टि “वियोगी” के हृदय में ऊँठकर उसके अंतःस्व
की गहन पीड़ा, परवशता, उदासी, हाहाकार और मिलन की वाञ्छता को पढ़ने
का प्रयत्न करती है। परवशता और वाञ्छता का एक अत्यन्त सजीव और मर्म-
स्पर्शी चित्र नरेन्द्र झा की निम्न उक्त पंक्तियों में दर्शनीय है -

“जायेगा मधुनाथ फिर भी, जायेगी श्यामल घटा धिर,
वास मर कर देख लौ पर मैं न जाऊँगा कभी फिर।

१- सुमित्रानन्दन पन्त, ग्रन्थि, पृष्ठ ३५।

२- लाला भावानदीन, बिहारी बोधिनी, दो० ४६७ पृष्ठ १७८।

३- वही, दो० ४६८ पृष्ठ १७६।

प्राण तन है बिछुड़ कर कैसे मिलेंगे ?

जाज के बिछुड़े न जाने कब मिलेंगे ।

+ + + +

कब मिलेंगे पूछता जब विश्व है नै विरह कातर,

कब मिलेंगे ? गूँझता प्रतिध्वनि निनादित व्याम सागर ।

कब मिलेंगे प्रश्न, उत्तर - कब मिलेंगे ?

जाज के बिछुड़े न जाने कब मिलेंगे ।^१

तिमिराच्छन्न विरह समुद्र को पार करने में अपनी नैत्र-तरी को जलाम पाकर कवि बच्चन की यह व्याकुल मनुहार भी सीधी हृदय पर चोट करती है-

“ तिमिर समुद्र कर सकी न पार नैत्र की तरी

विनष्ट स्वप्न है लकी, विणाह याद है मरी ।

न कूल भूमि का मिला, न झोर मोर की मिली ।

न कट सकी न घट सकी, विरह धिरी बिभावरी ।

कहाँ मनुष्य है जिसे कभी लगी न प्यार की ।

हसीलिये सड़ा रहा कि तुम मुझे दुलार को ”^२

“ बिहारी ” के एक सुप्रसिद्ध दोहे^३ की नायिका प्रिय के विरह के कारण इतनी दुर्बल हो गई है कि श्वास प्रश्वास के साथ हः सात हाथ धपर उधर छिलती डोलती रहती है । लेकिन लायावादी कवि “ निराला ” प्रिय के सामीप्य और स्नेह से मृत्यु जीवन का किन्तु कुछ और ही ढंग से प्रस्तुत करते हैं -

“ स्नेह निर्मल रह गया है

रत ज्यों तन रह गया है ।

जाम की यह डाल सूखी जो दिखी

कह रही है - अब यहाँ पिक या खिखी

१- नरेन्द्र शर्मा - प्रवासी के गीत, पृष्ठ १५-१६ ।

२- हरिवंशराय बच्चन - पारंगिनी - मुझे पुकार लो , पृष्ठ १२६ ।

३- लाला मावान दीन , बिहारी बाँधनी, दोहा ४६६ , पृष्ठ १७६ -

“ हत जाका कही जात उस कही ह सातक हाथ ।
चढ़ी छिहारे सीरहे, लगी उषाछानि साथ ॥ ”

नहीं जाते, योंकि मैं वह हूँ जिसे
नहीं जिसका धर्म, जीवन ठह गया है ॥^१

प्राकृतिक उपकरणों के माध्यम से हमें विरहीपन की उदात्त और
पुनर्पन की अनुभूति को इतना साधारण कर दिया गया है कि पाठक स्वयं को भी
उन्हीं अनुभूतियों और विषादमय वातावरण से घिरा हुआ या अनुभव करता है ।

विरह व्यंजना के क्षेत्र में छायावादी काव्य में एक अन्य महत्वपूर्ण
विशेषता लक्षित होती है, वह है उसकी विरह-संघी उक्तियों में बहुधा व्याप्त
रहने वाली "स्मृति है मुझका एक जानन्द मरी मस्ती" जो अन्य युगों की रचनाओं
में अप्राप्य है । प्रणव , पंत, निराजा, महादेवी आदि भी प्रमुख छायावादी कवियों
की रचनाओं में यह मस्ती का भाव समान रूप से लक्षित होता है । प्रेम इनके
लिये पूजा और विरह वरदान क्षुद्र है -

“ विरह है जपवा यह वरदान ।

कल्पना में है कलकती वेदना ,

बधु में जीता सिसृक्षता गान है ।

शून्य बाहों में घुरीले कंद है ,

मधुर लय का क्या कहीं ज्ञप्ति है ? ”^२

मानवीय प्रेम के अन्तर्गत विरह का इतना उज्ज्वल भाव रूप ,
जो निराशा की चरमावस्था में भी निष्क्रिय नहीं है, पूर्वकी युगों के काव्य में
दुर्लभ है ।

छायावादी काव्य में प्रेम का जो स्वल्प उपलब्ध होता है, वह
वाचना के उद्देश्य से रचित , सत्य और स्वाभाविक है । उसके संयोग पदा के
चित्रों में संयम और पवित्रता की भाभा व्याप्त दिशाई देती है और कियोग-पदा
के चित्रों में विरह की गंभीरता और गहिरा पूर्णता: सुरक्षित रही है । इसी
व्यतिरिक्त इनकी अभिव्यक्ति की जैसी भी मौलिक एवं उच्च कौटि की है ।

अभिज्ञा ,

१- सूर्यनान्त त्रिपाठी - निराजा , पृष्ठ ५५ ।

२- श्री क्षेत्र - छायावाद की काव्य साधना, पृष्ठ १५७ ।

३- सुमित्रानन्दन पन्त, वास्तविक कवि, पृष्ठ १५ ।

लौकिक प्रेम भावना के अन्तर्गत नारी पुरुष संबंधों की ही चर्चा की जाती है। हायावादी कवि स्वयं ही अपने काव्य का नायक है और उसकी 'नायिका' कावा 'प्रेयसी' के रूप में नारी का जो रूप चित्रित हुआ है, वह सर्वथा अपूर्व है।

- 'नारी' का नया रूप : वीर काव्य में 'नारी' का व्यक्तित्व तलवार की हाया में फल रहा था, जतन वह पूरी तरह नितर ही नहीं उठा। उस युग में 'नारी' पुरुष की संपत्ति मात्र थी जिसे कोई भी बलशाली राजा-महाराजा अपनी कीर्ति के पक्ष पर प्राप्त कर सकता था। स्पष्ट है कि शारीरिक सौन्दर्य ही उस युग की नारी की श्रेष्ठता की कसौटी थी, जिस पर मुग्ध होकर राजा-महाराजाओं में परस्पर युद्ध हुआ करते थे और कविवर्य उन राजाओं की प्रशंसा में काव्य-रचना किया करते थे। 'नारी' को पुरुष के समान जीवित प्राणी मानकर उसकी अन्यान्य विशेषताओं पर दृष्टिपात करने का तत्कालीन कवियों को अवसर ही नहीं मिला।

भक्ति काव्य में 'नारी', 'माया' की प्रतीक बन गई। उस कवि कबीर को कामिनी स्त्री काली नागिन सदृश प्रतीत हुई, जिससे विषय है तीनों लोकों में उबरना कठिन था।

तुलसीदास ने एक और सीता, अनुसूया, कौशल्या जैसी आदर्श नारियों के चित्र प्रस्तुत किये हैं जो मानवी की अपेक्षा 'देवी' ही अधिक प्रतीत होती हैं, दूसरी ओर कौहेंद और मधरा सदृश नारी चरित्र हैं जो साधारण मनुष्यत्व से भी शून्य हैं, तथा जिनके प्रति जाग्रोश व्यक्त करते हुए तुलसीदास ने उन्हें 'ढोल गंवार झुंड और पशु' की समकक्षाणी बना दिया है। कृष्ण भक्ति काव्य में 'नारी' राधा और गोपिकाओं के रूप में पूज्य अवश्य बनी, परन्तु उज्ज्वल अवलोकन ही प्रधान रहा। 'प्रिय' के विरह में नैत्रों से यमुना प्रवाहित कही रहने के अतिरिक्त उसमें अन्य किसी प्रकार की योग्यता उद्घात नहीं होती। रीति-कालीन काव्य में 'नारी' हाव-भाव प्रदर्शन और कटाक्ष-कला में कुशल, पुरुषों को लुभाने में प्रवीण, काम क्रियाओं में चतुर वाग्वेदगमयी एवं वासना की

सजीव प्रतिमा है। पुरुषों के मानस में वासना का ज्वार उत्पन्न करने वाले 'नायिका रूप' के अतिरिक्त रीतिकालीन कवि नारी जीव के किसी अन्य पक्ष की ओर आकर्षित नहीं हो सके।

आधुनिक काल में भारतभूमे के समय तक रीतिकालीन परंपरा ही चली रही। 'द्विवेदी युग' में पहली बार नारी की शक्ति, मातृत्व एवं पत्नी रूप पर दृष्टिपात किया गया। 'हरिजीव' ने अपने 'प्रियप्रवास' की नायिका 'राधा' को लोक सेविका का नया रूप देकर प्रस्तुत किया और मैथिली शरण गुप्त ने 'नारी' की पत्नीत्व और मातृत्व से सम्बन्धित गौरव गतिमयी मूर्ति के रूप में चित्रित किया। किन्तु द्विवेदी युगीन काव्य की नारी भी तथा कथित उच्चादर्श और जड़ नैतिकता की लक्ष्मण रेखा से बाहर नहीं निकल सकी। बाँसल में दूध और बाँसों में पानी लेकर चलनेवाली उस सादागत करुणाभूर्ति के समक्ष हम अद्भुत अवश्य होते हैं किन्तु नारी के साधारण मानवी रूप का विकास उसमें नहीं हो पाया है।

हायावादी काव्य में प्रथम बार 'नारी' अपने वास्तविक स्वयं को लेकर प्रकट हुई। वह घर की चहार दीवारी में कैद रहनेवाली अबला देवी अथवा दासी न होकर आधुनिक शिक्षा और स्वतंत्रता के वातावरण में पली हुई पुरुष की सहयोगिनी एवं जीवन संगिनी है। हायावादी कवियों ने 'नारी' के प्रति नूतन दृष्टिकोण अपनाते हुए सर्वप्रथम उसकी स्वतंत्रता का उद्घोष किया :-

मुक्त करो नारी को मानव, चिर वंदनी नारी को।

युग युग की निर्मम कारा से जानि ली प्यारी को।^१

एक लम्बी अवधि से 'नारी' को वासना की प्रतिमूर्ति माननेवाली धारणा का कंत चुवा और साहित्य में नवीन मान्यताएँ स्थापित हुई-

“यौनि नहीं है रे नारी, वह भी मानवी प्रतिष्ठित”।^२

फैलने नारी को समाज के जड़ बंधनों को तोड़कर ऊपर उठने की प्रेरणा दी -

१- सुमित्रानन्दन पन्त, युगवाणी, पृष्ठ ५८।

२- “, , , गान्धा - नारी, पृष्ठ ८५।

‘तुम में सब गुण है, तोड़ी अपने भय कल्पित बंधन ,
 बड़ स्नाय के कर्म है उठकर सरोज सी ऊपर ।
 अपने अन्तर के विकास से जीव के फल दो भर ॥’^१

जो ‘नारी’ किसी समय सिद्धि मार्ग की बाधा थी और पुरुष को काम वासना के पंज में फंसाकर पर्यप्रष्ट करनेवाली ‘माया’ स्वयं थी, वही नव जन्म लेकर श्यावावाद-युग में पुरुष को उन्नति के मार्ग पर ले जानेवाली, कर्तव्य की प्रेरणा देनेवाली अपने मधुर और त्यागोज्ज्वल प्रेम के द्वारा उसे जीवन के प्रति आशावान बनाए रखनेवाली, उसके संपर्क शिथिल मन को शान्ति की शीतल छाया प्रदान करनेवाली, तप तेज से पूर्ण पावनता की मूर्ति और परम कल्याणमयी शक्ति के रूप में प्रकट हुई ।
 उदाहरणार्थ पंत ने अपने ‘प्रेयसी’ को पावनता की प्रतिभा रूप में चित्रित किया है-

‘तुम्हारे झूने में था प्राण
 छाँ में पावन गंगा स्नान ।
 तुम्हारी बाणी में कल्याणि
 त्रिवेणी की लहरों का गान ॥’^२

प्रसाद के महाकाव्य ‘कामायनी’ की ऋद्धा के रूप में नारीत्व का चरम विकास दिखाई देता है । प्रसाद लिखते हैं :-

‘नारी तुम केवल ऋद्धा हो, विश्वास रजत-नग- फगतल में
 पीयूष प्रोत हो बहा करो जीवन के सुंदर स्मृतल में ॥’^३

श्यावावादी काव्य के अन्तर्गत ‘नारी’ केवल कामिनी ही नहीं है, वह ‘दैवि, मां, एहचरि प्राण । सब कुछ है । श्यावावादी कवियों ने नारी जीवन के विविध पक्ष उभारे हैं यथा :-

मोली बालिका - ‘सरलवन ही था उत्पन्न मन
 निराशापन ही बामुषन ।

१- सुमित्रानन्दन पन्त, ग्राम्या - ‘कला के प्रति’, पृष्ठ ८१ ।

२- ‘‘ ‘‘ , मल्लव , वाघु , पृष्ठ २७ ।

३- जयशंकर प्रसाद - कामायनी, कृष्णा सर्ग, पृष्ठ ८१ ।

जान से मिले अजान नयन ।
तलज था सजा सजीला तन ॥^१

सलज्ज सुकुमारी -

“ एक पल मेरे प्रिया के दृग पल्ल
थे उठे ऊपर , तलज नीचे गिरै ।
कपलता ने उस विवर्णित पुलक से
दृग किया मानो प्रणय संबध था ॥^२

प्रेयसी -

“ विन्दु में थी तुम सिन्दु अनंत
एक स्वर में समस्त संगीत ।
एक कलिका में अखिल वसंत
घरा में थी तुम स्वर्ग पुनीत ॥^३

प्रेमिका -

“ श्वास कस्ती जाता प्रिय, विश्वास बताते वह जाता ॥^४

पत्नी -

“ देत दिव्य हवि लोका धारै ।
रूप अन्द , चन्द्र मुख , अरु रुचि
पल्ल तरलतम, मुग-दृग-तारै ।
+ + +
जग के रंगमंच की रंगिनि,
वयि परिहास-हास-रस-रंगिनि
उर भरु पय की तरल तरंगिनि
दो अपने प्रिय स्नेह उहारै ॥^५

१- सुमित्रानन्दन पन्त , पल्लव, उच्छ्वास, पृष्ठ ३ ।

२- “ ” , ग्रन्थ, पृष्ठ १० ।

३- “ ” , पल्लव, पृष्ठ १६ ।

४- महादेवी का, नीखा, पृष्ठ ३२ ।

५- कृतान्त त्रिपाठी निराला नीतिका, पृष्ठ ४३ ।

वासन्त प्रसवा जननी -

“कैतकी गर्भ छा पीला मुँह
 बाँसों में बालस मरा स्नेह ;
 कुछ कूस्ता नहीं लगीली थी
 लपित ललितता सी लिये देह ।
 मातृत्व बोझ है मुँह के दुर
 बंध रहे फसोहर पीन बाज,
 कौमल काले ऊनो की नव
 पट्टिका बनाती रुचिर साज ॥

+ + + +
 का बिन्दु बना सा फलक रहा
 भावी जननी का सरस गर्भ,
 बन कुसुम कितारते थे धु पर
 जाया स्त्रीप था नलापर्व ॥^१

इसके अतिरिक्त शाय्यावादी काव्य में नारी के यह रूप भी दर्शनीय है :-

“वह दृष्ट देव के मंदिर की पूजा सी ---
 दलित भारत की विधवा है ॥^२

तथा -

“वह तोड़ती पत्थर !
 देखा उसे मैंने इलाहाबाद के पथ पर ॥^३

पंत ने ‘ग्राम्या’ में ‘ग्राम क्यू’ के अतिरिक्त पुन्ना रूप लिपिस्टिक, ग्रांस्टिक पौडर,^४ है मुँह को रोज़ा करनेवाली, पुरुषों की समकक्षाणी अपट्टेट नारी का स्वल्प भी चित्रित किया है । नारी के इतने विविध रूप साहित्य में पहले कभी दिखाई नहीं दिये थे ।

१- जयशंकर प्रसाद, कामायनी, ईश्याँ काँ, पृष्ठ १५०-१५१।

२- सूर्यनान्त त्रिपाठी निराज्ञ, पलित, विधवा, पृष्ठ १२६।

३- सूर्यनान्त त्रिपाठी निराज्ञ, अपरा वह तोड़ती पत्थर, पृष्ठ २६।

४- सुमित्रानन्दन पन्त, मुँह, पृष्ठ ७६। ग्राम्या- आधुनिक, पृष्ठ ८३।

नारी के प्रति असीम श्रद्धावश हायावादी कवियों ने वसदायिनी शक्ति के रूप में उल्लास व्यक्त किया -

‘तू तू जग के मृत रक्षण, कर दो तूण तरु में धन ।
मप्पराण बांध दो जग का, दे प्राणों का बालिन ॥’^१

किन्तु धीरे धीरे नारी के प्रति यह श्रद्धा और आदर की भावनायें इतनी गहरी होती गई कि उसके वास्तविक रूप को छाने लगा और वह ‘मानवी’ है वपि ‘गान्धी’ प्रतीत होने लगी । पंत की ‘अप्सरा’ में ‘नारी’ का यह रूप द्रष्टव्य है -

‘निखिल कल्पनामयि वयि अप्सरि वल्लि विसयाकार ।
अक्षय बलौकिका अमर जगौचर मावी की आधार ॥’^२

रहस्य के अकुरुद्वन में लिपटी वसुस्थ तथा वसपष्ट हाया सी इस ‘कल्पना के ज्ञान की रानी’ को पुनः जीवन की ठीस भूमि पर उतारने का कार्य हायावाद के द्वितीय उत्थान के कवियों द्वारा सम्पन्न हुआ । नारी के प्रति नरेन्द्र शर्मा का कथन है -

‘श्रीकृपाणी, स्वामिनी, वाराध्व हो, वाराधिका भी ।
प्राण, मोहन कृष्ण हो तुम, शरण अनुगन राधिका भी ॥’^३

इस प्रकार हायावादी कवियों की लौकिक प्रेम भावना का मुख्य बालिन नारी ही रही है, किन्तु उसका स्वयं पूर्वकी युगों से सर्वा भिन्न है । ‘प्रेमणी’ रूप में वह मात्र वासना की पुतली न रहकर वाशा उत्साह और स्फूर्ति प्रदान करनेवाली पुरुष की जीवनी शक्ति है, तथा माँ, पत्नी, गृहस्वामिनी है लेकर सड़क पर पत्थर तोड़नेवाली अजीबनी स्त्री तक अपने अन्य अस्त रूपों में भी वह आदर, स्नेह और सम्मान की पात्री बनी है । नारी शक्ति के प्रति इतनी उदात्त भावनायें तथा ऐसी उदार वाणी हायावाद से पूर्व किसी अन्य युग के काव्य में नहीं सुनाई पड़ी ।

१- सुमित्रानन्दन पन्त, ^{गुंजन} प्रमथा, ^{७४} जयुनिका, पृष्ठ ८४ ।

२- “ ”, गुंजन । पृष्ठ १२ ।

३- नरेन्द्र शर्मा, प्रवासी के गीत, पृष्ठ २४ ।

जलौकिक प्रेम -

हायावादी काव्य में जहाँ ^{एक} कर और नारी-पुरुष संबंधों पर वायाविरत जलौकिक प्रेम और श्रृंगार के अनगिन भाव-मीने गीत गार गर हैं, वही दूसरी ओर उसमें आध्यात्मिक प्रेम गीतों की माला भी पिराई गई है ।

आध्यात्मिका अथवा जलौकिक प्रेम के दो रूप हो सकते हैं, एक में 'जालंबन' साकार रहता है, दूसरे में निराकार । प्रथम में साधक की आराध्य के प्रति श्रद्धा मिश्रित भक्ति रहती है, द्वितीय में शुद्ध प्रेम-भाव । हायावादी कवियों ने द्वितीय रूप को ही अपनाया और अवश्य चेतन एता के साथ अपना आत्मिक संबंध जोड़ी हुए सुख दुःख तथा विरह-मिलन की अनुभूतियों का गान किया । अमूर्त जालंबन के प्रति प्रेम निवेदन करनेवाले इस प्रकार के गीतों में व्यस्पष्टता, सांकेतिकता के साथ ही रहस्य की भी हाया व्याप्त रहती है । 'परोदा' के प्रति जिज्ञासा की भावना हममें बड़े परिमाण में मिलती है । सरोवर में लहरों का लक्ष देखकर पंत का कौतूहल सजा हो उठता है -

“ शान्त सरोवर का उर
किस इच्छा से लहरा कर
हो उठता चंचल चंचल ?”^१

प्रसाद का जिज्ञासु पुण्य भी प्रश्न करता है -

“ फिर नीचा कर किसकी सता सब करते स्वीकार यहाँ ?
सदा मौन हो प्रवचन करते, जिसका वह अस्तित्व कहाँ ? ”^२

पंत की रात्रि की निस्तब्धता में न जाने कौन नदाब्रों के द्वारा मौन - निर्मघ्ण^३ देता है । प्रसाद को वे जगमगाते नदाब्र किण्वी के आ-शिथिल शरीर से करनेवाले स्वेद बिन्दु प्रतीत होते हैं, किन्तु वह रहस्यमय कौन है ? कैसा है ? यह अज्ञात ही रहता है ।

१- सुमित्रानन्दन पन्त, गुंजन, पृष्ठ १२ ।

२- जयशंकर प्रसाद, जगमायी, आशासर्ग, पृष्ठ ३४ ।

“ श्रीकल जनै नील लहरों पर बैठे जासन मारे ।
 देव कौन तुम ? करते तन है आ कण है यह तारे ।”^१

उस रहस्यमय की निष्कलता का जामास वायु है उड़ते पत्तों,
 सरौवर की छिल्ली डौलती लहरों, आकाश में चमकी तारों तथा प्रकृति के अन्य
 जैवजनेक प्रिया व्यापारों के द्वारा होता रहता है । इन प्रिया व्यापारों तथा
 शक्तियों को देख चुनकर हायावादी कवि स्वीकार करता है कि -

“ है विराट है विश्व देव तुम कुछ हो ----- ।”
 किन्तु - “ कैसे हो ? क्या हो ? इसका तो मार विचार न कह सकता ।”^२
 कारण उस चेष्टा को त्याग कर वह केवल इतना कहता है :-

“ तुम हो जैन, जोर में क्या हूँ
 हसों क्या है घरा, सुनो ।
 मानस जलधि रहै चिर मुबित
 मेरे ज्ञातिज उदार बनो ॥”^३

वह परमप्रिय प्रकटतः दिखाई नहीं दे किन्तु उसकी छवि
 पूर्ण के कण कण में छाई हुई प्रतीत होती है -

“ प्रिये कलि कुसुम कुसुम में जाज
 मधुलिप्ता मधु फुल्ला पुष्पिकास ।
 तुम्हारी रीम रीम छवि व्याज
 हा गया मधुवन में मधुमास ॥”^४

पास रहकर भी दूर, उस प्रिये को अपने निकट खींच लाने को ही
 कवि अपने जीवन का ध्येय मान लेता है -

१- कविकर प्रसाद, जामासनी, कर्मा, पृष्ठ १३१ ।

२- “ ” , “ ” , वाशा कर्मा, पृष्ठ ३४ ।

३- “ ” , लहर, पृष्ठ १० ।

४- सुमित्रानन्दन पन्त, गुंजन, पृष्ठ ५० ।

रामकुमार का कहते हैं -

“ मैं असीम ससीम मुख है
छींकर सँतार सारा
प्राण की विरुदावली है
गा रहा हूँ यश तुम्हारा ।
किन्तु मेरा कौन स्वर
स्वर कार तुमको पास लाए ।
मूँलकर भी तुम न जाए ॥^१

महादेवी के अनेक गीतों में भी उसी अर्त, अलण्ड, चेतन रहस्यमय प्रिय को प्रत्यक्षा न सही स्वप्न में ही बांध पाने की वाकुल स्पृहा प्रकट हुई है :-

“ तुम्हें बांध पाती अपने में,
तौ चिर जीवन प्यास बुझा -
छैती उस छोटे दायण अपने में ॥^२

निराला^३ को भी निरंतर उसी प्रिय का ध्यान बना रहता है और उनकी प्रेमी आत्मा प्रतीक्षा विकल होकर उलाहना देने लगती है -

“ कब है मैं पथ देख रही, प्रिय,
उर न तुम्हारे रैत रही प्रिय ।^३

प्रेम की एक ऐसी उच्च दशा जाती है जब न कोई प्रेमी रह जाता है न ‘प्रियतम’ । मोह का निर्मम दर्पण टूट जाता है तथा ‘साधक’ और ‘साध्य’ परस्पर एकाकार हो जाते हैं -

“ आज कहाँ मेरा अपनापन,
तैरे द्विपने का अवगुठन ।

१- रामकुमार का - वाष्पनिक कवि, पृष्ठ ४६ ।

२- महादेवी का, नीरजा, पृष्ठ ८ ।

३- सूर्यकान्त त्रिपाठी ‘निराला’, गीतिका, पृष्ठ ४१ ।

तुम मुझमें अपना दुख देसो
 मैं तुम में अपना दुख प्रियतम ॥
 टूट गया वह दर्पण निर्मल १

ऐसी स्थिति में पहुँच जाने के बाद न प्रिय को अपना परिचय देने की आवश्यकता रह जाती है, और न उसे लक्ष्य मैत्री की । महादेवी ने इस स्थिति का उत्थन्त सुन्दर किन्तु निम्न पंक्तियों में उतारा है -

“ कलि कहाँ लक्ष्य मैत्री मैं किसे लक्ष्य मैत्री ?
 नयन-मग्न है स्वप्न में मिल
 प्यास में बुल, साध में लिल ।
 प्रिय मुझमें मैं ली गया अब दूत को किस देश मैत्री ? ” २

वाध्यात्मिक प्रेम के यही सौपान परंपरागत रहस्यवादी कवियों कबीर, मीरा, जायसी आदि की रचनाओं में भी दिखाई देते हैं । स्पष्टतः छायावादी कवि इस क्षेत्र में अपने पूर्वजों के कवियों से प्रभावित हुए हैं । “ कलि-कहाँ लक्ष्य मैत्री ” गीत में “ प्रीति ” और “ प्रियतम ” के स्थाकार हो जाने का जो भाव व्यक्त हुआ है, उसी अभिव्यक्ति कबीर और मीरा ने भी लगभग इसी प्रकार यह कहकर की थी :-

“ प्रीति को पाती लिखुं, जो कोय होय विदेश ।
 तन में मन में, नैन में, ताकी कहाँ लक्ष्य ? ” ३ (कबीर)
 तथा

“ मेरा पिया मेरे हिय बसत है, ना कहूँ जाती जाती ।
 जिनका पिया परदेश बसत है, लिख लिख मैने पाती ॥ ” ४ (मीरा)

इसी प्रकार, “ ही गई वाराह्य मय, मैं विरह की वाराचना

१५ कहकर महादेवी वात्म विस्मृति की जिस दशा की ओर संकेत करती है, उसी

१- महादेवी का, नीरजा, पृष्ठ ६६ ।

२- “ , यामा, पृष्ठ १०४ ।

३- महेन्द्र कुमार जैन, कबीर दोहावली, पृष्ठ ६० ।

४- गंगा प्रसाद पाण्डेय, मीरा-गीतावली, पृष्ठ ५० ।

५- महादेवी का, छिछिछ, यामा, पृष्ठ २०६ ।

भाव की व्यंजना करनेवाला कबीर का निम्नलिखित दोहा प्रसिद्ध है -

“ लाली मेरे लाल की जिता देखौं तित लाल ।
लाली देखन मैं नहीं मैं भी हो गई लाल ॥”^१

निराला ने -

“ पास ही रे हीरे की खान खोजता उसे कहाँ नाथान ?”^२

कस्कर अपनी ही आत्मा में हिमै दुर प्रियतम- परमब्रह्म की ओर ध्वस्त किया है ।
कबीर इस विषय में पहले ही लिख चुके थे :-

“ कस्तूरी कुंठलि बसे मुग दूँ कन माहि ।
तेरे घट घट राम है दुनियाँ देखे नाहि ॥”^३

आत्मा के विवाह का प्रतीक रहस्यवादियों में विशेष प्रचलित रहा है, जिसके आधार पर कबीर ने राम को अपना पति और स्वयं को जीवात्मा को राम की बहुलिया कहा है । यही भाव महादेवी की निम्न उद्धृत पंक्तियों में भी मिलता है -

“ मन में जिसके जल वह तृणित चाकर हूँ ।
शलम जिसके प्राण में वह निठुर दीपक हूँ ॥
फूल को उर में छिपाए विकल बुलबुल हूँ ।
एक होकर दूर तन से छिपे वह चर हूँ ॥
दूर तुमसे हूँ, जलण्ड मुहागिनी भी हूँ ॥”^४

इसी प्रकार ऐसे अनेक स्थल मिलें, जिनमें पूर्वकी रहस्यवादी कवियों के साथ हायावादी कवियों का भाव-साम्य प्रकट होता है । महादेवी की यह स्वीकारात्मिका है - “ यह युग पाश्चात्य साहित्य से प्रभावित और बंगला की नवीन काव्यधारा से परिचित तो था ही , साथ ही उसने सामने रहस्यवाद की

१- महेन्द्र कुमार केन , कबीर दोहावली, पृष्ठ २२ ।

२- सूर्यजान्त त्रिपाठी ‘निराला’ गीतिका, पृष्ठ २६ ।

३- पारसनाथ तिवारी, कबीर ग्रंथावली, पिट पदिवानिबे को अंग, पाली-१ ।

४- महादेवी काँ, नीरजा, पृष्ठ २६ ।

भारतीय परंपरा की रही ।^१ किन्तु कबीर जादि प्राचीन भारतीय रहस्यवादियों से प्रभावित होते हुए भी छायावादी कवि उन रहस्यवादियों की परंपरा में नहीं जाते । छायावादी कवि कबीर, जायसी जादि की भाँति किसी संप्रदाय से संबद्ध नहीं थे और न वे धर्मापेक्षक ही थे । भारतीय वेदान्त दर्शन और पाश्चात्य स्वस्थानतावादी कवियों की सर्व क्षेत्रावादी विचारधारा के प्रभावका उन्माद व्याप्त की और गहरा फुकाव था । जाध्यात्मिक प्रेम की अभिव्यक्ति सीधे ठीक से नहीं हो सकती क्योंकि उसमें जलज्वल ज्वलत और वस्यष्ट रहता है । वतस्व कवि जो प्रतीकों और संकेतों का आश्रय लेना पड़ता है । प्रतीकों और संकेतों से युक्त अभिव्यक्तियों में रहस्यमयता स्वीकृत जा जाती है । रवीन्द्र की शैली का उदाहरण छायावादी कवियों के सामने था । डा० कैसरी नारायण शुक्ल के अनुसार जाधुनिक रहस्यवादी प्रवृत्ति ज्यवा छायावाद (शुक्ल जी के अनुसार दोनों समानार्थी हैं) का जन्म ही बंगला के उस रहस्यवादी साहित्य से हुआ जिसमें 'प्रियतम' के रूप का आभास प्रतीकों के माध्यम से कराया जाता था । यह प्रतीक वहाँ पर 'छाया दृश्य' कह जाते थे । छायावाद का नाम भी छायावाद इसीलिये पड़ा क्योंकि उसमें रहस्यात्मक प्रतीकों - छाया दृश्यों की बहुलता थी ।^२ शुक्ल जी के विचारों की यथावत् स्वीकार करने में कुछ शंकाएँ बाधक होती हैं जिसकी वहाँ से यहाँ पर विषयान्तर होने का फल है वतस्व इतना मानकर चलना ही पर्याप्त है कि छायावादी काव्य में रहस्यवाद का जो रूप विकसित हुआ वह मूलप्रौरत की रक्षा के कारण कबीर जादि रहस्यवादियों की परंपरा का प्रतीत होते हुए भी उससे भिन्न , आध्यात्मिक न होकर बंगला कवियों, मुख्यतः रवीन्द्रनाथ से साम्य रहता हुआ काव्यात्मक ज्यवा भावनात्मक रहस्यवाद है । वह परंपरागत कव्य में रहस्यवाद न होकर जाध्यात्मिक प्रेम की रहस्यात्मक अभिव्यक्ति तक ही सीमित है, जिसके अन्तर्गत जात्युक्त, जित्तासा, प्रिय की पहचान, आभास, मिलन, विरह जादि की विविध कथाओं का चित्रण भावनात्मक पृष्ठभूमि पर हुआ है । इसी कारण पूर्ववर्ती रहस्यवादी साधकों से छायावादी कवियों की विचार-

१- महादेवी वर्मा, जाधुनिक कवि, भूमिका भाग, पृष्ठ १० ।

२- कैसरी नारायण शुक्ल, जाधुनिक काव्यधारा, पृष्ठ २३४-२३५ ।

पारा में अन्तर दिताई देता है । मध्ययुगीन रहस्यवादी साधकों ने उस 'प्रियतम' के प्रति जैसा वैच्य-भाव प्रकट किया है, वह हायावादी कवियों में नहीं मिलता । हायावादी कवि 'जमीन' के साथ ही 'समीम' का भी महत्त्व स्वीकार करता है । जमीन, अनंत, ज्ञान और सर्वशक्तिमान परमब्रह्म की महिमा का गान ही उसके लिये अब कुछ नहीं है, वह 'जीवात्मा' की महत्ता का भी फटाफटी है । महादेवी की निम्न उद्धृत पंक्तियाँ अवलोकनीय हैं :-

‘जैसे जैसे छोटा है मेरा वह मिट्टुक जीव ।
उसमें अनंत करुणा है, मुझमें जमीन सुनापन ॥’^१

कवयित्री 'प्रिय' से अपने को छोटा या तुच्छ मानने को तैयार नहीं है, इसी कारण 'प्रिय' से करुणा की भीत मांगना उसे अपमानजनक लगता है । वेदना के समुद्र में डूबकर भी उसके स्वर का दर्प स्थायी रहता है -

‘मेरी लघुता पर जाती जिस दिव्य लोक को ब्रीड़ा
उसके प्राणों से पूछो, वे पाछ क्यों पीड़ा ?
क्या कारों का लोक मिलेगा तेरी करुणा का उपहार ?
रहने दो है देव । जरी यह मेरा मिटने का अधिकार ॥’^२

मध्ययुगीन रहस्यवादियों की विरह वेदना स्पष्ट है । सांतास्त्रि मोह और माया के प्रभावशाली प्रियतम परमब्रह्म से वियुक्त होकर उनकी वात्मा निरंतर रुदन करती रहती है -

‘रात्र्युं तेनी विरहिणी ज्युं बचौं कूं कुंज ।
कबीर अन्तर प्रजत्या प्राटा विरहा पुंव ॥’^३

लेकिन हायावादी कवियों की गूढ़-गहन वेदना की चाह पाना कठिन है । उनकी वांछों से विरहाश्रु कम टुकती हैं किन्तु अत्यन्त अंतर्द्वार और पीड़ा क्षीमित मात्रा में रहती हैं -

१- महादेवी कवि, यामा (नीहार) पृष्ठ १८ ।

२- महादेवी कवि, यामा (नीहार) पृष्ठ ३२ ।

३- कबीर प्रयागी, विरह को का, पृष्ठ ७ ।

“ मेरे बिखरे प्राणों में सारी करुणा डुल जा दो ,
मेरी छोटी सीमा में अपना अस्तित्व मिटा दो ।
पर शेष नहीं होगी यह मेरे प्राणों की झीड़ा,
तुम्हारी पीड़ा में डूँटा तुम में डूँगी पीड़ा ॥^१

हायावादी काव्य के लाध्यात्मिक पक्ष पर सुफियों के रहस्यवादी विचारों का भी किञ्चित् प्रभाव उद्घात होता है । भारतीय परम्परा में ज्ञान की प्राप्ति जाग्रत अवस्था में होती है । ज्ञान की पार्थक्यता ही इसमें मानी गई है कि माया मोह के जंघकार है मुक्त होकर जीव त्त, चित, ज्ञानन्दमय प्रियतम परब्रह्म का साक्षात्कार कर सके । इसके विपरीत सुफी रहस्यवादियों की मान्यता है कि प्रियतम^२ हाल^३ जघाति मूच्छा की अवस्था में जाता है, और होश जाने पर खो जाता है । महादेवी की निम्न पंक्तियों में इसी विचार की अभिव्यक्ति हुई है -

“ वह सपना बन जाता, जागृति में जाता लौट ।
मेरे श्रवण बाज बैठे है, इन पलकों की लौट ॥^२

उसी प्रकार प्रसाद भी लिखते हैं :-

“ मादकता से जाए तुम
संज्ञा से चले गए थे ।
हम व्याकुल पड़े बिलखते
थे उत्तरे हुए नशे से ॥^३

सुफियों का विश्वास है कि प्रियतम^२ की ज्योति (नूर) के जाने दृष्टि ठहर नहीं पाती । साधक को दर्शन देने हेतु दिव्य ज्योति को आवरण में आना पड़ता है । प्रसाद के रहस्यमय प्रियतम का वागमन भी कुछ इसी प्रकार होता है :-

१- महादेवी काँ, कीरजा, पृष्ठ ५७ ।

२- वही, पृष्ठ ३३ ।

३- जयशंकर प्रसाद, वाँपु, पृष्ठ २६ ।

शशि मुख पर घुंघट डाले
जंतर में दीप छिपाए ।
जीवन की गोधूली में
कौतूहल से तुम डार ॥^१

हायावादी काव्य के रहस्यवादी पदा का स्वल्प स्पष्ट
करते हुए महादेवी का कथन है -

* उसने परा विद्या की अपार्थिवताली, वेदान्त के बद्धत की
हाया मात्र ग्रहण की, लौकिक प्रेम से तीव्रता उबार ली,
और इन सब को कबीर के सांकेतिक भाव पुत्र में बांधकर एक
निराले स्नेह संबंध की सृष्टि कर डाली, जो मनुष्य के हृदय
को जालंबन दे सका तथा मस्तिष्क को हृदयमय तथा हृदय को
मस्तिष्कमय बना सका ।^२

रवीन्द्रनाथ और सुफियॉ के प्रभाव का उल्लेख इन पंक्तियों में नहीं
हुआ है अन्यथा इनके द्वारा हायावादी रहस्यवाद का वास्तविक परिचय मिलता
है । किसी रहस्यमय प्रिय के साथ निराले स्नेह संबंध की सृष्टि और पार्थिव लौकिक
प्रेम से ऊपर उठाकर मानव मस्तिष्क को हृदयमय तथा हृदय को मस्तिष्कमय बना देने
का यह प्रयास सम्बुध नूतन और महत्वपूर्ण था ।

* प्रेम के क्षेत्र में, चाहे वह लौकिक हो अथवा अलौकिक, हायावाद
के प्रथम उत्थान के कवि प्रसाद, पंत, निराला, महादेवी और रामकुमार कर्मा
वादशादी ही रहे हैं । प्रेम का इतना उदात्त स्वल्प उन्होंने चित्रित किया है कि
बहुधा लौकिक प्रेम भी अलौकिक सा प्रतीत होता है, अथवा लौकिक और अलौकिक
स्मों की जलजल पहचान कर सकना कठिन हो जाता है । प्रसाद के 'वांघू'
में इस प्रकार के अनेक उदाहरण उपलब्ध हैं ।

हायावादी काव्य में जिन स्थलों पर अज्ञात के प्रति भावामिव्यक्ति
हुई है, कुछ विद्वान उन्हें काव्यात्मक अभिव्यक्ति के रूप में स्वीकार नहीं करते ।

१- क्यरंकर प्रसाद , वांघू, पृष्ठ १५ ।

२- महादेवी कर्मा , यामा (भूमिका) पृष्ठ ६ ।

उदाहरणार्थ रामचन्द्र शुक्ल ने अपने 'ज्ञायावाद' और 'रहस्यवाद' शीर्षक लेख में एक स्थल पर लिखा है - 'रहस्य और ज्ञात कभी भी हमारे भावों का विषय नहीं बन सकता ।' स्पष्ट और ज्ञात ही हमारे भावों के विभाव और उद्दीप्त हो सकते हैं । ज्ञात की विज्ञाता बोध वृत्ति का विषय है, भाव ज्यवा राग का नहीं । बोधवृत्ति द्वारा ज्ञान ही हमारे भावों का विषय है । जो बोध का ही स्वायत्त नहीं, वह भाव का स्वायत्त कैसे होगा ?'

शुक्ल जी के विचारों को यथा सम मान लेते पर रहस्यवाद की मूल भावना को तो जायात पहुँचा ही है, मरिक् का चिर परिचित और सर्वान्य सिद्धान्त भी लौडित होता प्रतीत होता है । ईश्वर के सुगुण रूप की भी हम कल्पना मात्र करते हैं, कोई ठोस वाकार या स्थूल धरीर हमारे सामने नहीं रहता । हृदयस्थ कल्पित रूप के प्रति एक दृढ़ विश्वास का भाव मन में जाग उठता है अतएव उस कल्पित रूप की ही हम सत्य समझ लेते हैं । इसी प्रकार निराकार, अलण्ड चैतन, सत्ता के साथ अपने बहुत संबंध की वास्था जब व्यक्ति के हृदय में किसी प्रकार प्रतिष्ठित हो जाती है तो उसका मूल्य भी सत्य से कम नहीं रहता । वह सत्य ही हमारे भावों का जालेनत्व प्राप्त कर सकती है ।

इसके अतिरिक्त महत्वपूर्ण बात यह है कि अव्यक्त और ज्ञेय संबंधी रचनाओं द्वारा हमारे हृदय में आनन्द का उद्भूत होता है ज्यवा नहीं ? यदि होता है, तो उन रचनाओं को अव्यक्त पर आधारित होने के कारण से ही अपेक्षात नहीं किया जा सकता है । ज्ञायावादी काव्य में ज्ञात के प्रति प्रेम-भावना पर आधारित रचनाएँ बड़े परिमाण में मिलती हैं । उन्हें शास्त्रीय कौटि का रसोद्भूत मले ही न हो, वे हमारे मन को प्रभावित और आनंदित अवश्य करती हैं । वस्तुतः इस प्रकार की रचनाएँ ज्ञायावादी कवियों के मानसिक दित्ति की विस्तृत सीमाओं का दिग्दर्शन कराती हैं । परंपरागत बौद्धिक विषय को अनुभूति की तीव्रता प्रदान करके उन्होंने मर्मस्पर्शी रूप में प्रस्तुत किया है । बुद्धि और भावना के गठबंधन का यह मौलिक प्रयास निश्चय ही श्लाघ्य है ।

(स) प्रकृति -

ज्ञायावादी कवियों की प्रेम भावना का प्रकार मानव

जगत और ईश्वर तक ही सीमित नहीं है, प्रकृति भी उसका आलोकन करती है । प्रकृति के प्रति गहन जासूसी का भाव इन कवियों में उद्दिप्त होता है । प्रकृति के विविध रूपों के वसंत्य सुन्दर और भावपूर्ण चित्र छायावादी काव्य में उपलब्ध होते हैं और छायावादी काव्य के वर्ण्य विषयों में प्रकृति अत्यंत महत्वपूर्ण रही है ।

काव्य के साथ प्रकृति का घनिष्ठ और चिर संबंध रहा है । साहित्य-रचना के प्रत्येक युग में प्रकृति ने किसी न किसी रूप में कवि हृदय को प्रभावित करके काव्य-दृष्टि में सहयोग प्रदान किया है, परन्तु छायावादी कवियों जैसा गहन प्रकृति प्रेम पूर्वकी कवियों में दिखाई नहीं देता ।

वीरगाथा काव्य के प्रतिनिधि ग्रंथ पृथ्वीराज रासौ में षट्-श्लोको का मनोस वर्णन मिलता है, किन्तु उसका लक्ष्य काव्य-नायक के विराट के लिये उपयुक्त वातावरण प्रस्तुत करना है । जो स्वतंत्र प्रकृति प्रेम का उदाहरण नहीं माना जा सकता । मध्ययुग में इसी प्रकार 'जायसी' ने 'पद्मावत' में पद्मावती के संयोग सुख के चित्रण हेतु षट्श्लो वर्णन और नागमती की विधौग व्याघ्र की तीव्रतर बनाने के लिये 'बारहसास' की रचना की । मऊ कवि सुरदास को कालिन्दी तट वंशीवट, वृन्दावन-निकुंज, कर्दव के वृद्धादि अत्यन्त प्रिय प्रतीत हुए हैं और इनकी शोभा का बारंबार उल्लेख उनके पदों में हुआ है । किन्तु कृष्ण के साथ संबंध भावना ही इन प्राकृतिक चित्रणों का आधार है । कृष्ण की झीड़ा भूमि होने के कारण ही ब्रज की प्राकृतिक सुश्रमा पर सूर की दृष्टि ठहरी है । गौपिकाओं की विरह व्यंजना के प्रसंग में पावस झु से संबंधित लोक मानसिक उक्तियाँ सुरसागर में उपलब्ध हैं किन्तु वे भी स्वतंत्र प्रकृति वर्णन की श्रेणी में नहीं जाती ।

तुलसीदास ने मुख्यतः प्रकृति को 'उपदेशिका' रूप में देखा है । उदाहरणार्थ पृथ्वी पर फैले हुए वर्णाश्रु को स्मिट कर तालाबों की ओर जाते देखकर तुलसी की उक्ति है -

समिटि समिटि जल भरहि तलावा ।

जिमि सद्गुन सम्हन यहि जावा ॥^१

१- तुलसीदास, रामचरितमानस - किष्किन्ध्या काण्ड ॥४॥१४॥

रीतिकालीन काव्य में जाचार्य केशवदास की दृष्टि वस्तु परिमाण तक ही सीमित रही है। प्रकृति चित्रण की परंपरा के निवारण हेतु कुछ प्राकृतिक उपकरणों के नाम भर गिना देना उन्हें पर्याप्त प्रतीत हुआ है। जैसे :-

“ फल फूलन पूरे तरुवर रुरे, कौकिल कुल कलख बौले,
जति मत्त मयूरी पिय रस पूरी, वन का प्रति नाचति डौले ॥”^१

अन्यत्र उन्होंने उष्मा, “श्लेष्म”, “यमक”, “उत्प्रेक्षा” आदि का चत्कार दिखाने के लिए प्रकृति का उपयोग किया है। उदाहरणार्थ दण्डक वन-वर्णन में श्लेष्म जलंकार का चत्कार दर्शनीय है -

“ शोभा दण्डक की रुचि बनी भातिन भातिन सुंदर बनी
ऐबड़े नूप की नजु लसे श्री फलमूरि भयो जह बसे
बैर भयानक सी जति लौ, बक झुह जह जामगे ॥”^२

रीतिकाल के अन्य कवियों ने मुक्तः प्रकृति के उद्दीपन रूप का ही चित्रण किया है। संयोग की स्थिति में प्रकृति नायक-नायिका हेतु सुसमय वातावरण प्रस्तुत करती है और “कियोग” की स्थिति में उनकी विरह व्याधा को और अधिक बढ़ाती है। कहीं कहीं नायिकाओं के शोभ्य वर्णन वर्णन के अन्तर्गत प्रकृति का जलंकार-रूप में भी प्रयोग हुआ। इस काल के कवियों में केवल घनानंद और ऐनापति ठीक से कुछ चटकर चले हैं। इन्होंने कहीं कहीं प्रकृति के अत्यन्त सुंदर और शिल्प चित्र प्रस्तुत किये हैं।

वायुनिक युग में मास्तेन्दु कालीन प्रकृति-चित्रणों में कोई नवीनता नहीं दिखाई देती। “सत्य हरिश्चंद्र” में “गंगावर्णन” और “चंद्रावली” में “यमुना-वर्णन” सुंदर होते हुए भी परंपरागत जलंकारों के बाहुल्य से पूर्ण है।

द्विवेदी युग में श्रीधर पाठक का ध्यान सर्वप्रथम प्रकृति के स्वतंत्र वर्णन की ओर आकृष्ट हुआ। अपने सप्ताभयिक कवियों में प्रकृति के प्रति सर्वाधिक अनुराग पाठक जी ने ही दिखाया है। सव्य शोषन और वर्णन कौशल में सिद्ध होने के नाते उनके प्रकृति संबंधी चित्र अत्यंत भावपूर्ण और सुंदर बन पड़े हैं। किन्तु पाठक जी का प्रकृति प्रेम उसके मध्य रूप तक ही सीमित रहा है।

१- केशवदास - रामचन्द्रिका - ग्यारहवां प्रकाश, पृष्ठ २०४।
२- केशवदास - रामचन्द्रिका - ग्यारहवां प्रकाश, पृष्ठ २०५।

सारांशतः पूर्व छायावादी काव्य में प्रकृति बलकार, उद्दीपन, उपदेशिका, प्रतिबिम्ब प्रतीक आदि विविध रूपों में काव्य की सहायोगिनी बनकर प्रस्तुत होती रही, परन्तु उसका जालम्बन रूप में चित्रण दुर्लभ नहीं तो गौण अवश्य रहा है। छायावादी काव्य में प्रकृति के सार्वभौमिक रूप प्रचलित रूप उपलब्ध है किन्तु प्रकृति का जालम्बन रूप में चित्रण छायावादी काव्य की महत्वपूर्ण विशेषता है।

प्रकृति : जालम्बन रूप -

जालम्बन रूप में प्रकृति चित्रण की दो प्रणालियाँ संभव हैं ; एक तो कवि वस्तु या दृश्य का यथातथ्य वर्णन कर दे, दूसरे वर्ण्य वस्तु का एकीकृत और संश्लिष्ट चित्र प्रस्तुत किया जाए (जिसमें कवि का सूक्ष्म निरीक्षण और प्रकृति से रागात्मक संबंध सहयोगी होता है।) छायावादी कवियों ने यथातथ्य चित्रण की प्रणाली यदा-कदा ही अपनाई है, अधिकतर : उन्होंने प्रकृति के संश्लिष्ट चित्र ही प्रस्तुत किये हैं। उदाहरणार्थ, द्विवेदीयुगीन कवि हरिवंश ने सान्ध्य सुषमा पर मुग्ध होते हुए लिखा है -

“ दिवस का अवसान लीप था, गगन था कुछ लोहित हो चला ।
तब शिखा पर थी अब राजनी, कमलिनी, कुल बल्लभ की प्रभा”^१।

किन्तु निराला “ संध्या सुन्दरी” का छायांकन कुछ और ही ढंग से कही है -

“ दिवसावसान का क्षय
मधमय आसमान से उतर रही है
वह संध्या सुन्दरी परी सी
धीरे---धीरे---धीरे----- ।
तिमिराचल में चंचलता का
नहीं कहीं आभास
मधुर मधुर है दोनों उसके अधर
किन्तु गंभीर, नहीं है उनमें हास-विलास ।”^२

१- कवीन्द्रा सिंह उपाध्याय “ हरिवंश ” - प्रियप्रवास, पृष्ठ १ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी “ निराला ” - पस्मिल, “ संध्या सुन्दरी ”, पृष्ठ १३६ ।

उपर्युक्त पौंकियों में अपनी स्रस्त उदासी या गाम्भीर्य के साथ धीरे-धीरे जाकाश से पृथ्वी पर उत्तरैवाली सन्ध्या का प्रत्येक सूक्ष्म स्पंदन मूर्त हो गया है। "सन्ध्या" यहाँ जड़ न रहकर चेतनामयी बन गई है।

प्रकृति में चेतना का आरोप करके उत्तरे सौश्लष्ट चित्र प्रस्तुत करना द्वायावादी कवियों को विशेष प्रिय रहा है। ऐसे स्थलों पर इन लोगों ने प्रकृति को नारी रूप में देखा है। पंक्त लिखते हैं -

"उस फैली हरियाली में
कौन लकड़ी खूँ रही माँ,
वह अपनी कय वाली में?"^१

प्रसाद की उष्ण पनिहारिन का रूप भी दर्शनीय है -

"बीती विभावरी जाग रही
अन्धर पनघट में डुबा रही
ताराघट ऊँचा नागरी।"^२

गंगा की छवि पर लगे कवि मुग्ध हुए होंगे, भारतेन्दु हरिश्चंद्र का "गंगा कर्ण" प्रसिद्ध है किन्तु द्वायावादी कवि पंक्त के शब्दों में गंगा की छवि कुछ और भी मौखिक रूप ग्रहण कर लेती हैं -

"शान्त स्निग्ध ज्योत्स्ना उज्ज्वल,
वपलक जगत नीरख भूतल।
सैकत शैलियाँ पर दुग्ध घवल,
तन्वी गंगा ग्रीष्म विरल।
लेटी है शान्त कलान्त निश्चल ॥
तापस बाला गंगा निर्मल,
शशि मुख से दीपित मुद्र कस्तल,
लहरे उर पर कौमल कुन्तल।
गौरे जगों पर सिहर सिहर,
लहराता तार तरल बुंदर ॥

१- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि, फ्यालीक, पृष्ठ ६।

२- केशकर प्रसाद - लहर, पृष्ठ १६।

जंकल जंकल या नीलाम्बर,
साड़ी की छिछोड़न की जिस पर
शशि की रेश्मी बिना से भर ।
छिटाटी है कतुल नुहुल लहर ॥^१

देवता शैल्या पर तापस बाला की लैटी हुई तन्वीनी गंगा का ऐसा मनोस कि संपूर्ण हिन्दी काव्य में अनुपम है । ह्यायावादी कवियों, विशेषकर पंत बेधा सूक्ष्म प्रकृति निरीक्षण पहले के कवियों में नहीं दिखाई देता । गंगा की कतना संपन्न मानवी-रूप में देखते हुए कवि ने उसकी प्रत्येक सूक्ष्म मुद्रा और गति को समाहित कर दिया है ।

बालंबन रूप में किसी प्राकृतिक दृश्य ज्यवा वस्तु का यथातथ्य और सौश्लिष्ट कि उतासै समय भी प्रायः ह्यायावादी कवि अपनी ही वंतमविनाजों का बारीक उस पर कर बैठते हैं । परिणामतः ऐसे स्थलों पर कल्पना चित्रों की भारमार हो जाती है । उदाहरणार्थ पंत की 'बादल' शीर्षक रचना द्रष्टव्य है -

“हम सागर के धवल हास है
जल के धूम, गगन की धूल ।
जलिल फैल, ऊष्मा के पल्लव
बारि वसन, वसुधा के मूल ॥”^२

प्रकृति चित्रण के क्षेत्र में ह्यायावादी कवि सर्ववादी दर्शन से पर्याप्त प्रभावित दिखाई देते हैं । इस दार्शनिक पीठिका के आधार पर ही वे प्रकृति से इतना प्रगाढ़ रागात्मक संबंध जोड़ सके हैं कि उनके हृदय और प्रकृति में परस्पर किसी प्रकार का भेदभाव नहीं रह जाता । प्रकृति का वस्तु और कवि का यौवन, फूलों का हास और कवि का उल्लास, वाकाश का बंधकार और कवि की निराशा, जोसकण और कवि के जाँसु मिलकर एक रूप हो गए हैं । प्रकृति इन कवियों की सच्ची संगिनी बन गई है । वह इनके सुख में सुखी और दुःख में सुखी होती है ।

प्रकृति के प्रति ह्यायावादी कवियों का प्रेम किसी सीमित दायरे में बंधकर नहीं रहा है । प्रकृति का सर्जक और विध्वंसक, सूक्ष्म और विराट, शान्त और

१- सुमित्रानन्दन पन्त 'बाधुनिक कवि', पृष्ठ ५६ ।

२- सुमित्रानन्दन पन्त 'बाधुनिक कवि', बादल, पृष्ठ २७ ।

जुब, उल्लासय और रोंद्र, पर्वतीय और मैदानी प्रत्येक रूप उन्हें आकर्षक लगता है और उन्हें निहित सौन्दर्य की उन्होंने देखा, सराहा तथा शब्दों में उतारा है ।

प्रकृति का सुंदर वेश और मोहक दृश्य सभी के लिये मनोमुग्धकारी होता है, किन्तु उसके असुंदर^१ परिवर्तन^२ ने शाय्यावादी कवि फौज का ध्यानाकर्षित किया है और उनका हृदय सहानुभूतिवश हाहाकार कर उठा है -

"बाज तो तौरम का मधुमास,
शिथिल में मरता सूनी साँस ।
वही मधुसू की गुंजित डाल,
फुकी थी जो याँक के भार ;
जर्जरता में निज तत्काल,
सिहर उठती जीवन है पार ॥^१

फूलों की मुस्कानों और कलियों की काली देतकर
‘प्रसाद’ की मनोव्याथा शब्दों में उमड़ पड़ती है -

“मत कहो कि यही सफ़लता, कलियों के लघु जीवन की ।
मकरंद मरी खिल जावें, तोड़ी जाये कैमन की ॥^२

प्रसाद ने ‘जामायनी’ में प्रलय-चित्रण के अन्तर्गत प्रकृति के ज़ुब्य रूप का अत्यन्त सजीव और संश्लिष्ट चित्र वर्णित किया है -

“उधर गरजती सिन्धु लहरियाँ कुटिल काल के जालों सी ।
कड़ी जा रही कैम उगलती कम फैलार व्यालों सी ॥
धंसती धरा, धपकती ज्वाला, ज्वाला मुखियों के निश्वास ।
और संकुचित क्रमशः उसके अव्यव का होता था साँस ॥
सबल तरंगावातों से उस क्रूर सिन्धु के, विचलित सी ।
व्यस्त महाकच्छप सी धरणी, ऊम चुप थी विकलित सी ॥^३

१- सुमित्रानन्दन पन्त, आधुनिक कवि, परिवर्तन, पृष्ठ ३३ ।

२- जयशंकर प्रसाद, वाँस, पृष्ठ ४४ ।

३- जयशंकर प्रसाद, जामायनी, चिन्तामणि, पृष्ठ २२-२३ ।

इस प्रकार प्रकृति के प्रति ऐसा अगाध प्रेम और गह्र तादात्म्य, उसके सुंदर और असुंदर दोनों प्रकार के रूपों का चित्रण और उसमें मानवीय कैना के आरोप की प्रवृत्ति सर्वप्रथम नहीं तो सर्वाधिक मात्रा में लायावादी काव्य में ही लक्षित हुई ।

नया सौन्दर्य बोध :

मानवीय प्रेम का क्षेत्र ही अथवा प्रकृति प्रेम का, दोनों के ही अन्तर्गत लायावादी चित्रों में जो नवीनता दृष्टिगत होती है उसका मूलधार है इन कवियों का नवीन सौन्दर्य बोध, जिस पर पश्चिम के सौन्दर्य दर्शन का गहरा प्रभाव पड़ा है । अतएव लायावादी काव्य में प्रकृति के अन्यान्य रूपों का विवेक करने से पूर्व लायावादी सौन्दर्य बोध का संक्षिप्त उल्लेख उपयुक्त होगा ।

मानव चिरकाल से सौन्दर्य प्रेमी रहा है । जिस प्रकार जल का स्वभाव है डालू भूमि की और बहना, उसी प्रकार मनुष्य का स्वभाव है सौन्दर्य के प्रति आकर्षित होना । कवि हृदय विशेष संवेदनशील होता है, अतएव उसका सौन्दर्य के प्रति प्रेमभाव साधारणमनुष्य की अपेक्षा कुछ अधिक होना अत्यन्त स्वाभाविक है । इस प्रकार सौन्दर्य और साहित्य अथवा काव्य का धनिष्ठ संबंध रहा है । किन्तु सौन्दर्य क्या है ? अथवा कौन वस्तु 'सुन्दर' है और कौन 'असुन्दर' इसका निर्णय कर पाना सरल नहीं है । इस संदर्भ में सौन्दर्यशास्त्र के ज्ञाताओं ने अनेक परिभाषायें प्रस्तुत की हैं , जिनसे सौन्दर्य के अस्तित्व , काव्य में उसकी स्थिति और महत्त्व पर प्रकाश पड़ता है । यहां विस्तार में न जाकर इतना ही कहना पर्याप्त होगा कि पाश्चात्य विद्वानों ने सौन्दर्य का मुख्यतः मनस्परक और वस्तुपरक दो रूपों में देखा है । योरोपीय देशों में पूंजीवाद के विकास के साथ सौन्दर्य का मनस्परक अथवा आत्मपरक दृष्टिकोण विशेष रूप से प्रचलित हुआ, क्योंकि इसमें सामाजिक बंधनों से व्यक्ति की विजय की कामना निहित थी । इसीलिए व्यक्ति का मन ही सर्वोपरि और सौन्दर्य का मुख्य आधार माना गया, वस्तु या दृश्य गौण रहे । इस विचार-धारा के प्रसारक रूपों, वाट्टेयर, कान्ट, हीगेल, शलीगल, हेगेल, कार्लरिज, गेटे आदि यूरोपीय विद्वान थे । इनके अनुसार कौन वस्तु सुन्दर है और कौन असुन्दर, इसका निर्णय व्यक्ति की अपनी दृष्टि ही कर सकती है । सुन्दरता का एक निश्चित

और सर्वोच्च मापदण्ड नहीं बनाया जा सकता । सुन्दरता का वास्तविक आधार व्यक्ति का अपना हृदय होता है, सुन्दरता स्वयं में वस्तु निरपेक्ष होती है । तात्पर्य यह कि कवि अपनी रचना में यदि किसी वस्तु को आधार मानकर सौन्दर्य वर्णन कर रहा है तो यह आवश्यक नहीं कि कवि द्वारा वर्णित सौन्दर्य उसमें ही हो ही अथवा वह वस्तु सभी लोगों को उतनी ही सुन्दर और आकर्षक लगे, जितनी वह कवि की दृष्टि में है । सौन्दर्य किसी वस्तु में निहित नहीं रहता और न उसका कोई निश्चित रूप या परिमाण होता है । मनुष्य, द्रष्टा अथवा कवि की दृष्टि ही विविध वस्तुओं में अपने मनोनुकूल सौन्दर्य की दृष्टि कर लेती हैं ।

व्यक्तिवादी विचारधारा से प्रभावित होने के फलस्वरूप सौन्दर्य का यह आत्मपरक दृष्टिकोण हायावादी कवियों की रुचि के अनुकूल सिद्ध हुआ, जतएव उन्होंने अपने काव्य के अन्तर्गत इसे समग्रतः स्वीकार किया । इस नवीन सौन्दर्य दृष्टि के फलस्वरूप ही जीवन की अत्यन्त सामान्य वस्तुओं में भी हायावादी कवियों को सौन्दर्य का दर्शन हुआ । पंत को घूलि के पुच्छ कण भी इसी मनोवृत्ति के कारण सुन्दर लगे हैं :-

“घूलि की ढेरी में जनजान ।
छिपे हैं मेरे मधुमय गान ॥”

अंतर्जात से लेकर विश्व, प्रकृति और जीवन के सभी क्षेत्रों में सौन्दर्योपासना, सौन्दर्य का दर्शन एवं सौन्दर्य का उद्घाटन हायावादी कवियों का ध्येय रहा है । अतिशय संवेदनशील होने के कारण सैव्यों के प्रवाह में बहते हुए जिस किसी वस्तु पर उनकी दृष्टि पड़ी उसमें अपने माबानुकूल सौन्दर्य का आरोप कर उन्होंने उसे अत्यन्त मधुर रूप में प्रस्तुत किया है । हायावादी काव्य में प्राप्य प्रेम के उदात्त रूप, नारी के प्रति आदरभाव जीव और ब्रह्म का रागात्मक संबंध दृश्य जगत में अदृश्य ज्ञान सत्ता की छवि के दर्शन और प्रकृति के अनैकानेक मनोस चित्रों के मूल में इन कवियों की व्यापक और नवीन सौन्दर्य ज्ञान ही सक्रिय रही है ।

हायावादी सौन्दर्य भावना के संबंध में दूसरी और अत्यन्त महत्वपूर्ण बात यह है कि इन कवियों ने स्थूल नहीं, सूक्ष्म सौन्दर्य की उपासना की है । किसी

१- पुष्पिन्नामन्दन पंत, पल्लव उच्छ्वास, पृष्ठ ४ ।

“वस्तु” को यथारूप चित्रित न करके वे उस वस्तु को देखकर मन में उठनेवाली भावनाओं या विचारों को ही महत्त्व देते हैं। इसके जगतगत दो तथ्य प्रकट होते हैं - (१) छायावादी कवि पूर्ववर्ती कवियों की भाँति वस्तु अथवा दृश्य का स्पष्ट चित्र न प्रस्तुत करके मात्र छायांकन करते हैं, जैसे पिछले कवि नायिका के सौन्दर्य का वर्णन करते हेतु उसके जाँल-कान, नाक, मुँह आदि के लिये उपमानों की फाँड़ी लगा देते थे। लेकिन छायावादी कवि सुन्दरी नायिका के संबंध में केवल इतना ही कहकर अपने लक्ष्य में सफलता पा लेता है -

“कँछा स्नान कर आवे, चंद्रिका पर्व में जैसी।

उस पावन तन की शोभा जालोक मधुर थी ऐसी ॥”^१

यहाँ नायिका के रूप, वर्ण वाक्युक्ति आदि का स्पष्ट विवरण न होते हुए भी उसकी अत्यधिक सुन्दरता का आभास मिल जाता है।

(२) सौन्दर्य चित्रण करते समय छायावादी कवि “वस्तु” को किस कोण से देखेगा, यह उसकी विशिष्ट मनःस्थिति पर निर्भर करता है। एक उदाहरण पर्याप्त होगा “यमुना” को देखकर “बिहारी” ने इतना ही कहना यथेष्ट समझा -

“तपन कुंज छाया सुखद, शीतल पुराभि सीर।

मन है जात जहाँ वहै वा यमुना के तीर ॥”^२

किन्तु उसी यमुना को देखकर छायावादी कवि निराला के मन में यमुना से संबंधित अतीत के अनगिन स्मृति चित्र उभर जाते हैं, और वे यमुना की छवि का नए ही ढंग से दिग्दर्शन कराते हैं -

“यमुने तेरी झ लहरों में किन जवनों की जाकुल तान,

मथिक प्रिया सी जा रही है उस अतीत के नीख गान।

कहा कहाँ जब वह बँधीवट, कहाँ गए नट नागर श्याम,

कल चरणों का व्याकुल पनघट, कहाँ जाज वह वृन्दा-वाम ?”^३

१- जयशंकर प्रसाद - वासु, पृष्ठ २४।

२- लाला भगवानदीन, बिहारी बाँधनी, वॉल्यूम ५, पृष्ठ २।

३- सूर्यकान्त त्रिपाठी “निराला” - परिमल- यमुना के प्रति, पृष्ठ ४५-४६।

उद्दीपन रूप -

परंपरा से सर्वाधिक प्रचलित प्रकृति के उद्दीपन रूप के चित्र भी शायवादी काव्य में बहुलता से उपलब्ध होते हैं। पूर्ववर्ती काव्य में प्रकृति नायक नायिका के भावों को उद्दीप्त करती रही है किन्तु शायवादी काव्य में वह कवि के मनोविकारों को उद्दीप्त करती है, क्योंकि शायवादी काव्य में कवि स्वयं नायक रूप में रहता है।

पूर्ववर्ती कवियों ने प्रकृति में संवेदना तथा सहानुभूति लीजने का प्रयास भर ही किया है, किन्तु शायवादी कवियों के साथ प्रकृति एक एजीव 'केतन' तथा होने के नाते प्रत्यक्षा रूप में सहानुभूति प्रदर्शित करती हुई तथा उनके सुख दुःख में सहयोगिनी बनकर उनके साथ बातलाप करती हुई भी दिखाई देती है -

“सृष्टि हंसने लगी आँखों में लिखा अनुराग।

राग रंजित चंद्रिका थी उड़ा सुमन पराग ॥

जोर हँसता था जतिथि मनु का पकड़कर हाथ।

चले दोनों स्वप्न पथ में स्नेह संकल साथ ॥”^१

पंत इस दोत्र में कुछ और आगे बढ़े हुए हैं। वृक्षा के नीचे परछाई बसना शायद अपनी सहानुभूति प्रकट करते हुए वे पूछते हैं -

“कहाँ कौन हो दमयंती सी

तुम तरु के नीचे सोई ?

हाय तुम्हें भी त्याग गया क्या

जलि नल सा निष्ठुर कोई ?”^२

इस प्रकार उद्दीपन-रूप में भी प्रकृति शायवादी काव्य में अपनी स्वतंत्र सत्ता स्थिर रखती है और कवि-हृदय के साथ उसका पूर्ण तादात्म्य रहता है। वह कवि के उत्साह में हँसती, विषाद में रोती है तथा उसके हृदय में

१- जयशंकर प्रसाद, कामायनी, वासना सर्ग, पृष्ठ २५।

२- सुमित्रानन्दन पन्त, पल्लव, शायद, पृष्ठ ४५।

जनैकानैक वाशा कांधायें और संवेदनायें उत्पन्न करती हैं ।

प्रत्येक वस्तु को अपनी भावनाओं के रंग में रंगकर वेदना छायावादी कवियों की विशेष प्रवृत्ति है । प्रकृति चित्रण के क्षेत्र में भी वह प्रायः अपनी भावनाओं का आरोपण प्रकृति पर कर देता है, जिससे फलस्वरूप प्रकृति का कवि का व्यक्तित्व एक दूसरे में समाहित होकर दोनों का परस्पर प्रगाढ़ रागात्मक संबंध प्रकट करता है । उदाहरणार्थ -

“ मैं नीर भरी दुख की बदली ।

स्फंदन में चिर निस्पंद बसा,

क्रन्दन में वास्तु विश्व हँसा ।

नयनों में दीप्क है हँसते,

फलकों में निर्मिरणी मक्ली ॥^१

अथवा -

“ निश्वास मलय में मिलकर

झायाप्य हू जाणा ॥

बोता किरणों बिलराकर

छिंकर भी छिप जाणा ॥

काकुंठा धूलि कणों में

सौरभ हो उड़ जाऊंगा ॥^२

छायावादी काव्य में प्रकृति का उद्दीपन रूप में चित्रण बड़े परिणाम में हुआ है किन्तु उसका लक्ष्य परंपरा का निवाह नहीं है उसमें न्यायन है ।

प्रकृति छायावादी कवियों को व्यक्तिगत प्रणय के संयोग-विय की स्थितियों से ऊपर उठाकर बलिष्ठ विश्व और मानवता से प्रेम करने का भी संदेश देती है । फूल मुस्काने को ही खिलता है, उसका जीवन प्राणिक है, फिर भी वह हर समय हँसता है और मुक्त हस्त अपने सौरभ का दान करता है । महादेवी काँ को भी फूल के द्वारा संपूर्ण विश्व पर अपना ममत्व छुटाने की प्रेरणा मिलती है, वतः वे अपने जीवन पाटल के प्रति कहती हैं :-

१- महादेवी काँ - यामा, साध्वीत, पृष्ठ २२७ ।

२- जयशंकर प्रसाद - वाँघु, पृष्ठ ४२-४३ ।

“ भिक्षुक सा यह विश्व सड़ा है
पाने करुणा, प्यार ।
हँस उठ रे नादान, लोल है
पंखुरियों के द्वार ॥”^१

प्रकृति के अत्यधिक प्रेमी कवि पंत प्रकृति के मध्य हम की जब मानव-
जीवन से तुलना करते हैं तो उनका हृदय करुणादर्प हो उठता है -

“ सुखों के जीवन का फल हँसता ही जग में देखा ।
उन ग्लान मलिन अवशों पर धिर रही न स्थित की रस्ता ॥”^२

अथवा -

“ प्रकृति घाम यह । तृण तृण कण कण यहाँ प्रफुल्लित जीवित ।
यहाँ अकेला मानव ही रे चिर विपण्ण जीवन्मृत ॥”^३

प्रकृति ह्यायावादी कवियों को सुख दुःख दोनों को सम भाव से
ग्रहण करने की शिक्षा देती है तथा पीड़ाओं और कष्टों पर विजय पाकर उत्साह
और विश्वास के साथ जीवन में आगे बढ़ने के लिए प्रेरित करती है । प्रसाद का
कथन है -

“ देखा बाने जलनिधि का शशि बूने को ललचाना,
वह हाहाकार मचाना फिर उठ उठकर गिर जाना ।
मुह सिये फैली अपना अमिश्रित ताप ज्वालायें,
देखी अतीत के युग से चिर मौन शैल मालायें ॥”^४

इन प्राकृतिक उपादानों से प्रेरणा ग्रहण कर वे अपने
व्यक्तिगत जीवन में कामना करते हैं :-

“ हँ पड़ी हुई मुह डँककर मन की जितनी पीड़ायें ।
वे हँसने लगे सुन ही, करती कौमल झीड़ायें ॥”^५

१- महादेवी वर्मा - नीरजा, पृष्ठ ७० ।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन, पृष्ठ २१ ।

३- सुमित्रानन्दन पन्त - ग्राम्या, पृष्ठ १६ ।

४- जयशंकर प्रसाद - वाँपु, पृष्ठ ७७ ।

५- जयशंकर प्रसाद - वाँपु, पृष्ठ ७१ ।

जलंकार रूप -

जलंकार रूप में प्राकृतिक उपादानों का उपयोग हायावादी काव्य में बहुलता से हुआ है। हायावादी कवियों ने मानवीय सौन्दर्य का चित्रण करते समय तुलनात्मक दृष्टि से बारंबार प्रकृति पर दृष्टि डाली है और प्रकृति से अनैकानेक उपमानों और अप्रस्तुतों का चयन किया है, जिनमें से अधिकांश चिर परिचित हैं। किन्तु कथन का ठोस पूर्ववर्ती कवियों से भिन्न होने के फलस्वरूप उनमें नर फा का आभास होता है। यहाँ एक ही उदाहरण पर्याप्त होगा। प्रसाद कामायनी की मुलच्छवि का वर्णन करते हुए लिखते हैं :-

“ चिर रहे थे धुंधराळे बाल
जब अवलंबित मुख के पास ।
नील धन शक्क से सुसुमार
धुंधा भरने को विधु के पास ॥”

अन्य रूप -

हायावादी काव्य में प्रकृति के परंपरागत ^{अन्य} रूप प्रतिबिम्ब प्रतीक, सैकत, परमशक्ति की अभिव्यक्ति का माध्यम यदि भी उपलब्ध है और इन सार्वभौमिकों में प्रकृति हायावादी कवियों के लिए महत्वपूर्ण रही है।

“सर्ववाद” के समर्थक सुफी और यूनानी दार्शनिकों के अनुसार प्रकृति कथवा यह दृश्य जगत हमारे वाय्वात्मिक जगत की छाया है। प्रकृति के गोचर रूप द्वारा गोचर परमशक्ति का आभास मिलता है। प्रकृति अपने सामान्य क्रिया व्यापारों के माध्यम से परोक्षा के किताबुजों को विभिन्न सैकत करती है, जिन्हें कभी चंदुजों से नहीं, मानस चंदुजों से ही देखा और समझा जा सकता है। ज्ञानी और रहस्यवादी साधक ब्रह्म संबंधी ज्ञान को चिन्तन और साधना द्वारा प्राप्त करते हैं, किन्तु प्रकृति प्रेमी कवि उसे प्रकृति के साथ अपने हृदय का तादात्म्य स्थापित करके भाव योग द्वारा पा लेता है।

हायावादी कवियों ने भी उक्त दार्शनिक विचारधारा को अपनाया है।

१- जयशंकर प्रसाद - कामायनी, पृष्ठ ४३ ।

सूफ़ी कवि जायसी ने प्रकृति में परीक्षा की लाया देखते दुर जिता था -

“बहुत जोति जोति जोहि भई ।

रवि ससि नखत दिपहिं जोहि जोती रत्न पदारथ मानिक मोती
जहं बहं विहींसि सुभावहिं हंसीन्ह तहं तहं छिटकि ज्योति परगती ॥”^१

लायावादी काव्य में भी इस प्रतिबिम्बवाद के प्रभूत उदाहरण मिलते हैं । प्रसाद लिखते हैं -

“लायानट हवि परदे में सम्मोहन वेणु बजाता ।

संध्या कुसुमिनि जंजल में कौतुक अपना भर जाता ॥”^२

+ + + +

प्राची के वरुण मुखर में देखू प्रतिबिम्ब तुम्हारा ।

उस ललस उष्ण में देखू अपनी जालों का तारा ॥”^३

प्रकृति में व्याप्त परमसत्ता के अस्तित्व की लायावादी कवियों ने प्रतीकों और तैत्तों के द्वारा अभिव्यक्त किया है । प्रतीकों में प्रकृति चित्रण का एक श्रेष्ठ उदाहरण पंत की इन पंक्तियों में मिलता है -

“जपने ही पुस है चिर चंचल,

हम तिल तिल पड़ती है प्रतिफल ।

जीवन के फैलिल मोती की

ले ले कल करतल में टलल ॥

+ + + +

चिर जन्म मरण को हंस हँसकर

हम जालिन करती प्रतिफल ।

फिर फिर जमीन से उठ उठकर

फिर फिर उममें ही ही जोकल ॥”^४

१- मलिक मोहम्मद जायसी - पद्मावत- नखशिख कण्ठ, पृष्ठ ४४ ।

२- जयशंकर प्रसाद - बाँसू, पृष्ठ ३३ ।

३- जयशंकर प्रसाद - बाँसू, पृष्ठ ६७ ।

४- सुमित्रानन्दन पन्त - जायुनिक कवि, पृष्ठ ४७ ।

यहाँ पर प्रतीक योजना रूप गा ही नहीं वस्तुगत भी है, जतख इन पीछियों का दोहरा अर्थ निकलता है । सुप्र की लहरें और अंत असीम है उत्पन्न होनेवाला सान्त ससीम मानव प्राणी दोनों की ही बात कहना कवि का लक्ष्य है । इसी प्रकार प्रथम रश्मि कविता में भी पंत ने प्रतीक रूप में प्रकृति का संश्लिष्ट चित्र खींचा है । वस्तुतः इस प्रकार के संश्लिष्ट चित्र ही विषय-वस्तु के अन्तर्गत ग्राह्य है, शेष स्फुट प्रतीक, जिसकी हायावादी काव्य में भस्मार है शैली पदा है सम्बद्ध हैं । प्राकृतिक उपादानों की प्रतीक रूप में चुनकर उनका संश्लिष्ट चित्र प्रस्तुत करने में सर्वाधिक सफलता पंत को मिली है ।

संपूर्ण सचराचर विश्व को पसमता की हाया मानने की दार्शनिक विचारधारा के प्रभाववश हायावादी कवियों की यह धारणा है कि यह दृश्य जगत उस विश्व नित्यता की ओर सतत संकेत किया करता है । प्रकृति के विभिन्न सामान्य स्थिति व्यापारों में उन्हें किसी न किसी प्रकार के सांकेतिक अर्थ का बोध होता है । जतख हायावादी काव्य में प्रकृति को संकेत रूप में चित्रित करनेवाली रचनायें बड़े परिमाण में प्राप्य है । पंत की मीन-निर्माण तथा मुस्कान, महादेवी की "मुस्काता संकेत भरा नभ", "लार कौन सदैव नर धन" आदि रचनायें इसकी श्रेष्ठ उदाहरण हैं ।

धाराशतः प्रकृति हायावादी काव्य में महत्वपूर्ण वर्ण्य विषय रही है । प्रकृति को उत्तम विविध रूपों में चित्रित कर हायावादी कवियों ने प्रकृति के प्रति अपना असीम अनुराग सिद्ध किया है । इस क्षेत्र में उन्होंने परंपरा का भी सम्बल लिया है, परन्तु परंपरागुमन को उन्होंने अपना लक्ष्य नहीं बनने दिया है । उनकी नवीनोन्नतप्रतिभा प्रकृति का नव-रूपार करने में विशेष प्रवृत्त हुई है ।

(ग) सत्त्व चिन्तन -

हायावादी काव्य में भावुकता का प्राधान्य और कल्पनातिशय्य होते हुए भी दार्शनिक चिन्तन की एक अंतर्धारा निरंतर प्रवहमान रही है । प्रसाद पंत, निराला तथा महादेवी - हायावाद के सभी प्रमुख कवियों में यह चिन्तन की

प्रवृत्ति स्पष्ट दिखाई देती है । इसके मूल में वाह्य जीवन की जटिल स्थितियाँ कारण
 लय रही हों जथवा स्वतः उद्भूत वतः प्रेरणायें , किन्तु दार्शनिक दौत्र की और इन
 कवियों का गहरा मुकाबल लड़ित होता है यह और बात है कि वह युग व्यक्ति-
 जेतना प्रधान था, जतख प्रत्येक कवि ने दार्शनिक तत्त्वों की अभिव्यक्ति भी वैयक्तिक
 स्तर पर की है और उनमें सर्वत्र एकसूत्रता भी नहीं मिलती । उनके चिन्तनके प्रोत
 भी जलग-जलग थे । इसका कारण यह कहा जा सकता है कि हायावाद का जन्म
 राजनैतिक, सामाजिक-वार्थिक उथल-पुथल के युग में हुआ था उस समय की चिन्तन-
 वारार्यें भी भिन्न भिन्न थी, उनमें उस एकरूपता का अभाव था जो अपना व्याप्त
 समष्टिगत प्रभाव डालने में समर्थ होती । परिणामतः प्रत्येक कवि ने अपनी रुचि,
 प्रतिभा और सांस्कृतिक परिवेश के अनुसार भिन्न-भिन्न चिन्तन प्रोतों से प्रभाव
 ग्रहण किया और उसे काव्यात्मक अभिव्यक्ति दी । हायावादी काव्य का एक बड़ा
 लक्ष परंपरागत दार्शनिक तत्त्वों की काव्यमयी व्याख्या प्रस्तुत करता है । कहीं-
 कहीं पूर्व और पश्चिम की दर्शन संबंधी विचारधाराओं का समन्वय भी हुआ है ।
 समन्वय की प्रवृत्ति सुमित्रानन्दन पन्त में सब से अधिक लड़ित होती है ।

हायावादी काव्य में मुख्य रूप से निम्नलिखित विचार-दर्शन
 प्रतिबिम्बित हुए हैं -

सर्ववाद

अद्वैतवाद

दुःखवाद

आनंदवाद

विश्वमानवतावाद ।

सर्ववाद (Pantheism) :

प्रकटतः यह एक पाश्चात्य दार्शनिक धारा है किन्तु भारतीय
 स्वात्मवाद से इसमें कोई तात्त्विक भिन्नता नहीं दिखाई देती । यह सर्ववाद और
 स्वात्मवाद की चिन्तन धारार्यें योरोप तथा भारतवर्ष में अत्यन्त प्राचीन हैं । सर्ववाद
 ईश्वर और विश्व की एकता पर बल देता है । यैन=सब, थी योज = ईश्वर अर्थात्
 सब कुछ ईश्वर है । स्वात्मवाद दार्शनिक भी विश्व के जड़ जेतन सभी तत्त्वों में एक
 ही परम सत्ता की व्याप्ति मानता है ।

अंगरेजी रोमांटिक कविता में सर्ववाद की अत्यंत विशद व्याख्या हुई है। हायावादी कवियों को शेली, कीट्स, वायसन, वर्डस्वर्थ, प्राउनिंग आदि अंगरेजी कवियों की विचारधारा से जो सर्ववाद से गहरे प्रभावित थे, पर्याप्त उत्तेजन मिला, कुछ सीधे संपर्क द्वारा, कुछ कवीन्द्र रवीन्द्र के माध्यम से। इसके अतिरिक्त भारतीय स्वात्मवाद की प्राचीन परंपरा संस्कार रूप में उनमें निहित थी ही। इस प्रकार सर्ववाद और स्वात्मवाद का समन्वित रूप हायावादी काव्य में प्रकृति के साथ रागात्मक संबंध, मानवतावाद, विश्व बंधुत्व आदि रूपों में प्रतिफलित हुआ।

प्रकृति चित्रण विषयक प्रश्न में इसकी चर्चा की जा चुकी है कि हायावादी कवि इस दृश्य जगत को उस अदृश्य सत्ता की अनुकृति मानते हैं। अनुकृति होने के नाते उसके द्वारा उस अदृश्य की पहचान हो सकती है। अदृश्य ब्रह्म प्राकृतिक व्यापारों के माध्यम से अपने आपको निरंतर अभिव्यक्त किया करता है। उसके सूक्ष्म सौंदर्य प्रकृति के क्रियाकलापों के रूप में दृष्ट-दृष्ट व्यक्त होते रहते हैं। इसीलिये हायावादी कवि प्रकृति को जीवन्त और चेतनामयी मानते हैं। प्रकृति के सौंदर्य में कभी उन्हें प्रियतम की छवि दिताई दी है, कभी प्रकृति के द्वारा उन्हें प्रियतम के सौंदर्य प्राप्त हुए और कभी वह प्रकृति में उन्होंने उसी चेतन सत्ता का संस्पर्श अनुभव किया है जो मानव अथवा जीव मात्र में व्याप्त है।

प्रकृति की जोड़ रूपता में एकता स्थापन का यह प्रयास तथा उसे चेतन मानकर उसमें परमब्रह्म की छवि देखना आदि स्वात्मवाद का ही पक्ष है। नगेन्द्र का कथन है - "हायावाद में अस्त जड़ चेतन को मानव चेतना से स्पष्ट मानकर वर्णित किया गया है, और इस भावना को यदि कोई दार्शनिक रूप दिया जाएगा तो वह निश्चय ही स्वात्मवाद होगा"।²

‘स्वात्मवाद’ कोई स्वतंत्र दर्शन न होकर वस्तुतः अद्वैतवाद का ही एक विशिष्ट रूप है। वेदान्त दर्शन के अद्वैतवाद और स्वात्मवाद में मात्र इतना ही अंतर है कि वेदान्ती जगत को माया अथवा मिथुना मानते हैं किन्तु स्वात्मवाद में जगत ईश्वर

१- “मां वह दिन कब जाएगा ?

मे तेरी छवि देखूंगी,

जिसेका यह प्रतिबिम्ब पड़ा है

जग के निर्मल दर्पण में”। - सुमित्रानन्दन पन्त- वीणा, पृष्ठ ३२।

२- नगेन्द्र - विचार और अनुभूति, पृष्ठ ५६।

स्व और ईश्वर मय होने के कारण मिथ्या न होकर सर्वकाल सर्वज्ञा में सत्य रूप रहता है ।

सर्वात्मवादी विचारधारा का प्रभाव हिन्दी साहित्य के प्रत्येक युग में न्यूनाधिक मात्रा में लक्षित होता है । मध्ययुग के कवियों ने विशेष रूप से सर्वात्मवाद के ही सर्वव्यापी सत्य का गान किया है । उदाहरणार्थ -

- " सांख्य सलक, सलक में सांख्य, सब घटरह्या साह^१ ।

- " सदा लीन बानन्द में सहज स्व सब ठौर ।

दादू देखे एक कौ दूजा नाही हौर ॥^२

- " सीय राममय सब जग जानी करौ प्रनाम जोरि जुग पानी ।^३

ज्ञायावाद में जैसा कि पहले कहा गया है " सर्वात्मवाद " का गहरा प्रभाव लक्षित होता है, उसका साधनात्मक और भक्तिमय मूलरूप नहीं जो कि उपर्युक्त मध्ययुगीन कवियों की रचनाओं में दिखाई देता है । ज्ञायावादी सर्वात्मवाद का मूलधार प्रकृति सौन्दर्य और उसके भीतर निहित रहस्य की प्रेरणा है । वह उसकी र्थ साधना का परिणाम न होकर उसकी काव्य-साधना अथवा सौन्दर्यानुभूति का ही प्रतिफल है । ज्ञायावादी कवियों के इस प्रकृतिमूलक सर्वात्मवाद का मध्ययुग के छंद और भक्त कवियों के सर्वात्मवादी दृष्टिकोण से अन्तर स्पष्ट करते हुए नन्ददुलारे बाबपेई लिखते हैं - " जहाँ पूर्ववर्ती भक्तिकाव्य में जीवन के लौकिक और व्यावहारिक पहलुओं को गौण स्थान देकर उनकी उपेक्षा की गई थी, वहाँ ज्ञायावादी काव्य प्राकृतिक सौन्दर्य और सामयिक जीवन परिस्थितियों से ही मुख्यतः अनुप्राणित है । इस दृष्टि से वह पूर्ववर्ती भक्तिकाव्य की प्रकृति निरपेक्षाता और सत्तार मिथ्या की पैदान्तिक प्रतिश्रियाओं का विरोधी भी है । ज्ञायावाद मानव जीवन सौन्दर्य और प्रकृति की आत्मा का अभिन्न स्वस्व मानता है । जो जगज्ज की बेदी पर बलिदान नहीं कर देता ।"^४

१- कबीर - कबीर ग्रंथावली, पृष्ठ ५१ ।

२- दादू - ज्ञानसागर, पृष्ठ ४२ ।

३- तुलसीदास - रामचरितमानस, बालकाण्ड, १॥८॥

४- नन्ददुलारे बाबपेई - वाग्निनिक साहित्य, पृष्ठ ३२० ।

व्याख्यावादी कवियों ने वर्णित सिद्धान्तों और अद्विगत अध्याय की व्याख्या को अपना लक्ष्य न मानकर स्वात्मवाद के केवल भावनात्मक पक्ष को ग्रहण किया है। अंतर्मुखी प्रवृत्ति के कारण प्रकृति ही उनकी स्वर्णिम ऐंगिनी बन जाती थी, जिससे वे अपने हृदय की बात सुलकर कह सकते थे। इसीलिए स्वात्मवाद का आधार लेकर उन्होंने प्रकृति में मानवीय चेतना का आरोप कर लिया और प्रकृति के साथ अपने हृदय को एकाकार करके अपनी बिसासों की तुष्टि तथा शान्ति और सुख पाने का प्रयास किया। इसके विपरीत मध्ययुग के संत और भक्त कवियों का ध्येय बड़ चेतन सभी में समान रूप से व्याप्त एक ही चेतन सत्ता की चर्चा द्वारा एक और तो पसंजस की महत्ता का दिग्दर्शन कराना था, दूसरे सांसारिकता को त्यागकर पारलौकिक सुख की प्राप्ति हेतु प्रयत्नशील होने की प्रेरणा देना।

वैदितवाद -

वैदितवाद का मूल रूप सांख्य और वेदान्त की चिन्तनधारा में मिलता है। उपनिषद् काल में यज्ञों की प्रधानता समाप्त करके सांख्यिकों की जैन श्रैणियों बनी जिनके कलस्वल्प बहुदर्शनों का जन्म हुआ। इन्हीं बहुदर्शनों में एक सांख्य दर्शन है, और इसी का पुष्ट और लोक मंगलकारी रूप वेदान्त दर्शन है। प्राचीन यज्ञादि कर्मकाण्ड का अंत करके ज्ञान की प्रतिष्ठा करने के कारण ही यह वेदान्त कहलाया। वेदान्त को ही ब्रह्मसूत्र भी कहा गया।

‘ब्रह्मसूत्र’ पर जैन भाष्य लिखे गए, जिनमें भाष्यकारों ने अपनी-अपनी दृष्टि-कोण से वेदान्त का प्रतिपादन किया। शंकराचार्य, रामानुजाचार्य, मध्वाचार्य, वल्लभाचार्य, निम्बार्क आदि के नाम पर इसीलिए वेदान्त के विभिन्न संप्रदाय बने। इनमें शंकर और रामानुज के संप्रदायों की सर्वाधिक स्याति प्राप्त हुई। शंकर और रामानुज दोनों ही वैदितवादी तथात्तु जीव और ब्रह्म की एकता (छादस्वाद) को मानने वाले हैं किन्तु जीव और ब्रह्म के पारस्परिक संबंधों को लेकर दोनों में मतभेद है।

शंकराचार्य के अनुसार - ‘ब्रह्म सत्यं जगन्मिथ्या, ब्रह्म जीवैकः नापरः’^१

१- विवेक बुडामणि - श्लोक संख्या २०।

अर्थात् ब्रह्म सत्य है। ऐश जगत मिथ्या है। जीव और ब्रह्म मूलतः एक है तथापि अविद्या अथवा माया उन्हें एक दूसरे से अलग करती है। माया के आवरण के कारण जगत मायिक और दुःखमय है। इस जगत रूपी दुःख समुद्र का संतरण करके जीव और ब्रह्म की एकता के पुनर्स्थापन हेतु संकर ने 'अहं ब्रह्मास्मि' (मैं ही ब्रह्म हूँ) की अनुभूति को साक्ष्य माना जो शुद्ध ज्ञान पर आधारित है। संकर ने शुद्ध बुद्ध निराकार ब्रह्म की उपासना पर बल दियाः, किन्तु रामानुज ने ब्रह्म में गुणों का आरोप कर के भक्ति को साधारण दृष्टि से मनुष्य जीवन का अन्तिम कार्य माना। उन्होंने उपनिषद्, गीता, तथा ब्रह्मसूत्र पर भाष्य लिखकर संकर के मायावाद का खण्डन किया। उच्छ्वासी की भक्ति के क्लीप्त होकर निराकार ब्रह्म साकार भी हो सकता है, और संसार की रीसखी में प्रकट होकर मानवीयता लीला में भी कर सकता है - 'ब्रह्म' संबंधी इस विशिष्ट धारणा के फलस्वरूप रामानुजाचार्य की विचारधारा को 'विशिष्टाद्वैत' की संज्ञा दी गई। इस विशिष्टाद्वैत में ज्ञान की अपेक्षा भक्ति को अधिक महत्त्व दिया गया।

नगेन्द्र ने छायावाद मूलतः भारतीय अद्वैतवाद का ही प्रोड्युस माना है।^१ इस ध्यान की उपयुक्तता पूरी तरह प्रमाणित नहीं होती, क्योंकि छायावादी काव्य का वृद्ध बंश लौकिक प्रेम विरह संबंधी अभिव्यक्तियों पर आधारित है तथापि इतना स्वीकार्य है कि छायावादी कवियों का फार्मि फुल्ल भाषीय अद्वैत दर्शन की ओर रहा है। छायावादी कवियों में निराला विशेष रूप से अद्वैतवाद के सिद्धान्तों से प्रभावित दिखाई देते हैं। उदाहरणार्थ -

“ पास ही रे हीरे की खान

खोजता और कहाँ नादान ?

कहीं भी नहीं सत्य का रूप

बिखल जा एक अकाल रूप।

ऊर्मि धुणित रे मृत्यु महान

खोजता कहाँ यहाँ नादान ?^२

१- नगेन्द्र - वापुनिक हिंदी काव्य की मुख्य प्रवृत्तियाँ, पृष्ठ १२।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' - गीतिका, पृष्ठ २७।

उपर्युक्त पंक्तियों में जीव और ब्रह्म की एकता का प्रतिपादन है तथा संसार को एक अवकाशमय रूप के समुद्र दुःख मय बताया गया है ।

निराला की इन पंक्तियों का बहुत कुछ भाव शांभू कबीर के इस सुप्रसिद्ध दोहे में देखा जा सकता है -

“ कस्तूरी कुंडलि बसे मृग दूँ बन माहिं ।

तेरे घट घट राम है दुनियाँ दीसे नाहिं ॥”^१

शांकर अद्वैत के अनुसार जगत के समस्त दुःखों का मूल कारण “माया” है, क्योंकि वही जीव और ब्रह्म के बीच भ्रम का परदा ढालकर उन्हें परस्पर एक दूसरे से अलग करती है । महादेवी कर्मा ने भी इस माया स्त्री दर्पण की चर्चा की है जिसके टूटने पर ही परमसत्ता है आत्मा का साक्षात्कार संभव है -

“ टूट गया वह दर्पण निर्मल

उसमें हंस दी मेरी छाया

मुझमें री दी ममता माया

अधु हास ने विश्व सजाया,

रहे सेलते जात मिचीनी

प्रिय जिसके परदे में “ मैं ” तुम ॥”^२

परन्तु इस प्रकार के उदाहरण छायावादी काव्य में बहुत अधिक नहीं मिलते क्योंकि अद्वैतवाद का यह शंकराचार्य द्वारा प्रतिपादित प्राचीन रूप अतिरम्य बौद्धिक है ।

आधुनिक युग में अद्वैत दर्शन के प्रसृत समर्थकों में रामकृष्ण परमहंस का नाम विशेष उल्लेखनीय है । इन्हीं के प्रिय शिष्य स्वामी विवेकानन्द ने अद्वैत दर्शन का व्यावहारिक रूप प्रस्तुत किया जिसे अत्यधिक लोकप्रियता प्राप्त हुई । छायावादी कवि भी वस्तुतः प्राचीन अद्वैतवादी दर्शन की अपेक्षा स्वामी विवेकानन्द द्वारा बताए गए उसके लोक मंगलकारी और व्यावहारिक रूप से अधिक प्रभावित रहे हैं

१- पारसनाथ तिवारी - कबीर ग्रंथावली - पिउपहिचानिबै काँ जंग, पृ. १ ।

२- महादेवी कर्मा - नीरजा, पृष्ठ ६६ ।

उदाहरणार्थ, विवेकानन्द के अनुसार - " प्रेम सदा डैवाला ही होता है, डैवाला कभी नहीं बनता । इस प्रकार जो प्रेम पूर्णतया निस्वार्थ हो, वही प्रेम प्रेम " है । और वही सच्चिद ईश्वर का प्रेम है । " १

और प्रसाद जी लिखते हैं -

" पागल रे वह मिलता कब ?
उसको तो डैते ही हैं सब ।
फिर क्यों तू उठता है पुकार
मुझको न मिला रे कभी प्यार " २

स्वार्थ रहित, त्यागपूर्ण और सेवा जन्य, प्रेम को ही विवेकानन्द ने ईश्वर प्राप्ति का साधन माना है । छायावादी कवि निराला ने भी इस विचार का समर्थन किया है -

" प्रेम का पर्याय तो अज्ञात है
सदा ही निःसीम भु पर ।
प्रेम की महीमें माला लौड़ देवी दाढ़ ठाट
जिसमें संसारियों के सारे दाढ़ मनोयोग
तृण सम बह जाते हैं । " ३

छायावादी काव्य का " मानवतावाद " सदैववाद " के इस व्यवहारिक पक्ष पर ही आधारित है । मानव मात्र की समानता का मूल मंत्र और मानवीय गरिब की प्रतिष्ठा का जो स्वप्न छायावादी कृन्मन् काव्य में प्रकट हुआ है, उसकी प्रेरणा हम कवियों को स्वामी विवेकानन्द द्वारा ही प्राप्त हुई । विवेकानन्द के मतानुसार ईश्वर सर्व व्यापी है । " ईश्वर की पूजा नहीं हो सकती, क्योंकि ईश्वर तो सृष्टि में सर्वत्र व्याप्त है । हम उसके मानव स्वल्प को ही उपासना कर सकते हैं । " ४

उक्त विचार के आधार पर छायावादी काव्य में मानव में ईश्वरत्व का आरोप करके उसके महिमा मंडित रूप का चित्रण किया गया ।

१- विवेकानन्द- प्रयोग, पृष्ठ २२ ।

२- कमलेश्वर प्रसाद - लहर, पृष्ठ ३७ ।

३- सूर्यजान्त त्रिपाठी " निराला " - परिमल, पृष्ठ २१० ।

४- विवेकानन्द - प्रयोग, पृष्ठ ५० ।

विवेकानन्द के इस मानव ईश्वर से पंत सर्वाधिक प्रभावित हुए ।
उन्होंने गांधी और अरविन्द को देव-तुल्य मानते हुए बारंबार कामना की है कि
इस धरती पर मानव ईश्वर पुनः अवतरित हो । उनकी वापू के प्रति लिखी गई
निम्न पंक्तियाँ द्रष्टव्य हैं :-

“जडवाद जर्जरित का मैं तुम अवतरित हुए आत्मा महान ।
यंत्राभिभूत युग मैं करने मानव जीवन का परिजाण ॥”^१

अद्वैत दर्शन की विशिष्टाद्वैतवादी शाखा तथा द्वैताद्वैत जादि स्मों
के भी स्फुट उदाहरण ह्यायावादी काव्य में मिल जाते हैं । विशिष्टाद्वैत में जीव और
ब्रह्म अभिन्न माने जाते हैं, जीव ब्रह्म से अलग होकर उसकी लीज में भटकता रहता है और
अंत में उसी में लीन हो जाता है । निराशा की निम्न पंक्तियों में यही भाव
व्यक्ति हुआ है :-

“तुम तुम हिमालय कृग और मैं चंचल गति पुर सरिता ।
तुम किमल हृदय उच्छ्वास और मैं कान्त कामिनी कविता ॥”^२

द्वैताद्वैत का सुन्दर उदाहरण महादेवी की बीन भी हूँ मैं
तुम्हारी रागिनी भी हूँ^३ में मिलता है । कवयित्री आत्मा और पद्मात्मा की
अभिन्नता स्वीकार करने के कारण की छिमाभय होकर भी अपने को अनन्त बसीम
मानती है और अपने को ब्रह्म भी कहती है तथा ब्रह्म का वंश (जीव) भी ।

दुःस्वाद -

जगत की अस्थिरता और उसके परिणाम स्वप्न जीवन की दुःस्मयता
भारतीय दर्शन के मूल सिद्धान्त हैं । भारतीय दर्शन की प्रायः सभी विन्त धाराओं में
दुःख ही पूर्ण नश्वर संसार के माया-मोह से ऊपर उठकर परम तत्त्व की लीज को जीवन
का लक्ष्य माना गया है । अद्वैतवाद के अनुसार तो यह जगत भ्रम मात्र है, बौद्ध और
जैन दर्शन उसे जाणिक और परिकर्मशील मानते हैं ।

१- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लकी, वापू के प्रति, पृष्ठ २५७ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराशा - पसिल, तुम और मैं, पृष्ठ ८४ ।

३- महादेवी कर्मा - गीरजा, पृष्ठ २६ ।

जीवन की क्षाण क्षुरता और अस्थिरता ज्ञान यदि दार्शनिक की चिन्तन वृत्ति को उत्साहित है तो कवि-हृदय की संवेदनशीलता को जगाता है, किन्तु लक्ष्य दोनों का एक ही रहता है, अर्थात् समस्या के समाधान रूप में उस परम सत्य की खोज, जिसके हाँगत पर ज्ञात में क्षाण क्षाण परिवर्तन का क्रम चलता रहता है ।

भारतीय दर्शन के प्रति रुम्मान के फलस्वल्प छायावादी कवियों में जीवन की अनिच्छता का बोध बड़ा गहरा था, जिसने उनके काव्य में दुःखवाद अथवा निराशावाद को प्रश्रय दिया । इस संदर्भ में पंत की परिवर्तन 'शीर्षक रचना की कुछ पंक्तियाँ' द्रष्टव्य है । संसार की अस्थिरता की अनुभूति कवि के हृदय को व्यथित कर देती है, और उसके उद्गार फूट पड़ते हैं -

“वही मधुकृतु की गुंजित डाल, फुकी थी जो याँवन के भार
जकिंचनता में निज तत्काल सिहर उठती जीवन है भार

+ + + +

लौक्या धर जन्म लोचन, मृदती उधर मृत्यु क्षाण क्षाण ।

अभी उत्सव जो हास विलास अभी अवसाद अनु उच्छ्वास ॥”^१

कवि हृदय में व्याकुल प्रश्न अड़ता है कि यह परिवर्तन क्यों होता है ?
वर्षा का वैभव पतझड़ में विलीन हो जाता है, हास रुदन में डूब जाता है, संयोग
पुल को विरह का समीर फुला डालता है, जन्म को मृत्यु छल जाती है, गर्वोन्मत्त
विशाल प्रसाद उलूकों के विहार स्थल बन जाते हैं ?

इन दुःख स्थितियों पर विचार करते हुए ही छायावादी कवियों की दृष्टि उस परम सत्ता की खोज में भटकती है जो विश्वानिर्यता है और जिसके सँकेत पर ही जीवन में यह उतार चढ़ाव के दृश्य समुपस्थित होते हैं ।

इसके बागे एक और सौपान है । ‘परम सत्य’ और ‘परमसत्ता’ का ज्ञान हो जाने के बाद भी दुःखों के मुक्ति पाने का प्रश्न शेष रहता है । विभिन्न दार्शनिक धाराओं ने जीवन के दुःखों से मुक्ति पाने के लिये भिन्न - भिन्न मार्गों अथवा साधना पथों का दिग्दर्शन कराया है । ‘अद्वैत-दर्शन’ जीवन की दुःखमयता के

ज्ञान को ही परम तत्त्व का ज्ञान समझता है। बौद्ध दर्शन अष्टांगिक मार्ग का निर्देश (सम्यक दृष्टि, सम्यक संकल्प, सम्यक कर्म, सम्यक वचन, सम्यक जीविका, सम्यक स्मृति और सम्यक समाधि) करता है, जिस पर चलकर कोई व्यक्ति निर्वाण की प्राप्ति कर सकता है। इस मार्ग पर चलने के लिये अनंत करुणा को मुख्य साधन माना गया है।

सामान्य जीवन की विषमतायें भी व्यक्ति के हृदय में करुणा को जन्म देती हैं। मनोवैज्ञानिक दृष्टि से व्यक्तिगत जीवन की करुणा अवसाद और निराशा ही उदात्तीकरण की प्रक्रिया द्वारा श्रेष्ठ काव्य में अपने विश्व व्यापी स्वल्प में प्रकट होती है। निजी दुःखों से दग्ध कवि अपने दुःख को अनंत और विश्व के कण कण में व्याप्त देखता है और फिर वह उन दुःखों से मुक्ति का उपाय जीवन अथवा समाज में न होज पाने के कारण किसी परमशक्ति, परादा सत्ता की ओर आकर्षित होता है। व्यक्तिगत वेदना विश्व वेदना में मिलकर कवि की दृष्टि को विस्तार देती है और उसके हृदय को गहराई।

हायावादी कवि भी इस प्रक्रिया से गुजरें। व्यक्तिगत जीवन की असफलताओं, संसार की अस्थिरता का ज्ञान और दार्शनिक विचारधाराओं के मनन चिन्तन ने हायावादी कवियों के काव्य में जिस दुःखवाद को जन्म दिया है उसका रूप बड़ा व्यापक है। वह व्यक्ति समाज और राष्ट्र की सीमायें लांघ कर जन्तु में विश्व मानवता के चरम शिखर पर पहुंचा हुआ दिखाई देता है।

१- "मेरी चारें बदल रही नित आर्यों में
क्या चाहूँ और ?"

- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - परिमल, पृष्ठ १४१।

"निराशा के फौकों ने देव मेरी मानस कुंजी में घुल।
वेदनाओं के फंफावात, गर बिलरा यह जीवन फूल ॥

- महादेवी कार् - यामा, पृष्ठ ४०।

"मैं दिता स्रूणा हृदय बीर, रसमय उदर में है जपन ज्वाल"

- रामकुमार कार् - चित्ररेखा, परिशिष्ट, पृष्ठ ७०।

"किन्तु टूटते ही रहते हैं जाशाओं के तार।

जीवन ही बन गया हाथ रे सब जीवन का मार ॥"

- मगवती चरण कार् - मधुकला, पृष्ठ २७।

‘निराला’ अपनी जीवन के दुःखों और घात प्रतिघात से विकल हो उठते हैं, किन्तु उनका निजी दुःख अभी से पूरे देश समाज पर दृष्टिपात करने को उन्हें प्रेरित करता है और वे पाते हैं कि केवल वे ही दुःखी नहीं हैं वरन् संसार भर के मनुष्यों की यही स्थिति है -

‘जविराम घात प्रतिघात

बाह । उत्पात

यही जगजीवन के दिनरात ।

यही मेरा, इनका, उनका सब का स्पन्दन ।

हास्य से भिड़ा हुआ क्रन्दन ।

यही मेरा इनका उनका सब का जीवन ।^१

दुःख का यह सर्वव्यापी रूप एक ओर तो उन्हें दार्शनिक चिंतन की उग्र भावभूमि पर ले जाता है जहाँ संसार की नश्वरता का बोध पहले से ही विद्यमान रहता है । फलस्वरूप उन्हें जीवन में मृत्यु के विवरें दिखाई देते हैं और वे परम प्रकाश की खोज में संलग्न होते हैं :-

‘यह गुहा गर्त प्राचीन , रुढ़

नव दिक् प्रसार वह किरण शुद्ध ।

है कहाँ यहाँ मधु गंध लुब्ध

वह वायु विमल जालिन कर ?^२

और दूसरी ओर उनकी दृष्टि इतनी विस्तृत और उदार बन जाती है कि वे पड़क पर भीस माँगनेवाले निर्बल मनुष्य , पत्थर तोड़ती मजदूरी , दीन दुःखी विधवा आदि समाज के भिन्न भिन्न प्रकार के पीड़ित मानवों के साथ सहानुभूति स्थापित करके अपनी रचनाओं में उनका कठिना व्यक्त रूप प्रस्तुत करते हैं -

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी ‘निराला’ - परिमल, पृष्ठ १२३ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी ‘निराला’ - गीतिका, पृष्ठ ८८ ।

“ सह जाते हौ ।

उत्पीड़न की ग्रीड़ा सदा निरंकुश मग्न
हृदय तुम्हारा मुर्छित होता मग्न
बंतिम आशा के कानों में
स्पीदित ह्रस्व के प्राणों में
तपने उर की तप्त व्यथायें
दग्धिण कंठ से कह जाते हौ ।^१

“ वह जाता

दो दूक कलेजे के करता पछताता पथ पर जाता
पेट पीठ दोनों है मिळकर एक
चल रहा छुट्टिया टैक
मुट्ठी भर जाने को मूख मिटाने को
मुँह फटी पुरानी फीली को फैलाता ।^२

महादेवी ज्ञात को दुःखमय मानने के साथ ही दुःख को साधन और साध्य दोनों मानती हैं । कभी तो वे श्रुतियों की भाँति दुःख को साधन मानकर उसके माध्यम से अपने प्रियतम के निकट पहुँचने की चेष्टा करती हैं और कभी दुःख को ही वाराध्यमय मान लेती हैं ; यथा -

“ तुम दुख बन इस पथ से जाना ।

शूलों में नित मृदु पाटल सा सिलने देना मेरा जीवन
क्या हार बनेगा वह जिसने सीखा न हृदय को बिँधवाना ।^३

और

तुमको पीड़ा में डूँडा, तुममें डूँगी पीड़ा ।^४

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' - पसिल, दीन, पृष्ठ १४४ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' - पसिल, मिदुक्क, पृष्ठ १३१ ।

३- महादेवी काँ - यामा- नीरजा, पृष्ठ १८८ ।

४- महादेवी काँ - यामा- नीहार, पृष्ठ ३२ ।

और जन्त में यही दुःखवाद कवयित्री के हृदय को इतनी क्लेशता प्रदान करता है कि वे अपनी जाँतों के जन्त को जन सामान्य के जन्त प्रवाह में लीन देखने की इच्छा हो उठती है -

‘ प्रिय जिसने दुख पाला हो,
जिन प्राणों से लिपटी हो पीड़ा पुरमित चंदन सी।
तूफानों की छाया हो जिसकी प्रिय जालीन सी॥
जिसको जीवन की धार हो जय के अभिनंदन सी।

वर दो मेरा यह जाँतू

उसके उर की माला हो ॥^१

जीवन सत्त्यों की सोज में लगे हुए पंत को यह तथ्य प्राप्त होता है कि ‘जब पीड़ित है अति दुख से, जब पीड़ित है अति सुख से’^२ इसीलिये वे इच्छा प्रकट करते हैं कि -

‘ मानव जब में बंट जाये दुख सुख से जो सुख दुख से’^३

प्रसाद भी दुःख की जीवन में अनिवार्य स्थिति स्वीकार करते हुए सुख और दुख के मध्य समन्वय को ही जीवन के लिए मंगलकारी समझते हैं -

‘ वह हंसी और यह जाँतू, घुलने दे मिल जाने दे ।
बरसात नहीं होने दे, कलियों को खिल जाने दे ॥’^४

संत के अनुसार जीवन में सिद्धि और सफलता पाने के लिए जीवन को साधनामय बनाना आवश्यक है -

‘ जलम है इष्ट अतः वनमोल ।
साधना है जीवन का मोल ॥’^५

१- महादेवी कर्मा - यामा - नीरजा, पृष्ठ १७० ।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - वायुनिक कवि, पृष्ठ ५० ।

३- सुमित्रानन्दन पन्त - वायुनिक कवि, पृष्ठ ५० ।

४- जयशंकर प्रसाद - जाँतू, पृष्ठ ५८ ।

५- सुमित्रानन्दन पन्त - वायुनिक कवि, पृष्ठ ४३ ।

और इस साधना-मार्ग में 'वेदना' को माध्यम बनाकर उन्होंने जीवन में वेदना जैसा दुःख का महत्व सिद्ध किया है। क्योंकि उसके द्वारा अकलि विश्व के साथ अपना तत्त्व स्थापित किया जा सकता है -

तप रे मधुर मधुर मन, विश्व वेदना में तप प्रतिफल
जो जीवन की ज्वाला में गल, बन ज्वलुषा उज्ज्वल जो पावन
तप रे विधुर विधुर मन अपने सजल स्वर्ण से पावन
रच जीवन की मूर्ति पूर्णतम, स्थापित कर जो में अपनापन^१

इस प्रकार व्यक्तिगत वेदना व्यापक, असीम और अनंत रूप धारण करके शायवादी कवियों की व्यष्टि से स्रष्टि की ओर ले जाती है और उन्हें विश्व बंधुत्व का पाठ पढ़ाकर उनके व्यक्तित्व का विकास और परिष्कार करती है।

जहाँ तक परंपरागत दार्शनिक चिन्तन का प्रश्न है शायवादी कवि दुःखवाद के क्षेत्र में बौद्ध दर्शन से सर्वाधिक प्रभावित हुए। महादेवी ने इस प्रभाव की स्वीकृति देते हुए एक स्थल पर लिखा है कि बुद्ध की 'करुणा' ने उनके हृदय को विशेष आकर्षित किया है।^२ महादेवी की स्रष्ट काव्यभूमि इस करुणा-जल से सिंचित है। प्रसाद पर भी बौद्ध दर्शन का स्पष्ट प्रभाव क उद्घात होता है। परंतु शायवादी में दुःखवाद का जो स्वयं उपलब्ध होता है वह बौद्ध दर्शन जैसा किसी भी परंपरागत दार्शनिक धारा का स्थानान्तर मात्र नहीं है। शायवादी कवियों ने संसार की असारता और दुःखमयता को ही स्वीकार किया। बौद्धदर्शन के अनात्मवाद जैसा निर्वाण सिद्धांत के प्रति उनकी आस्था नहीं है। बौद्ध दर्शन में जन्म, जरा, मरण, संयोग-वियोग सभी को दुःख माना गया है। दुःख का मूल कारण तृष्णा है अतएव तृष्णा के त्याग का उन्हें संदेश दिया गया है और उसके लिये अष्टांगिक मार्ग का निर्देश दिया गया है। किन्तु शायवादी काव्य में न किसी प्रकार का सिद्धान्त कथन मिलता है, और न किसी विशिष्ट साधना पथ का उल्लेख। केवल उसी व्यक्तिगत वेदना और विश्व वेदना के स्वीकरण तथा दुःख को जीवन का अनिवार्य तत्त्व मानते हुए सख्त भाव से स्वीकारने और सुख-दुख के मध्य उचित संतुलन बनाने की बात पर बल दिया गया है।

१- सुमित्रानन्दन मन्त - वायुनिक कवि, पृष्ठ ५१।

२- "करुणा बहुत होने के कारण बुद्ध संबंधी साहित्य भी मुझे बहुत प्रिय रहा है।" महादेवी कवि - वायुनिक कवि - अपने दृष्टिकोण से, पृ० ३१।

समग्रतः श्यावावादी काव्य में दुःखवाद वैयक्तिक जीवन की कष्टताओं और निराशाओं के उदात्तीकरण का परिणाम है, संसार की नश्वरता और दुःस्थायता के चिर परिचित दार्शनिक सिद्धान्तों तथा बौद्ध दर्शन की कठुणा की पीढ़िका पर उसका विकास हुआ है और उसकी अन्तिम परिणति विश्व मानवतावाद में हुई है ।

जानंदवाद -

जडैतवाद की ही एक और शाखा 'शैवागम' है, शैवागमवादी आत्मा को प्रधानता देते हैं और समस्त संसार को उसमें समाहित करने के सिद्धान्त को मानते हैं । उन्होंने सांसारिक कष्टों से मुक्ति हेतु 'जानंदवाद' का मार्ग बताया है, जो प्रत्यभिज्ञा (Identification) से प्राप्त होता है ।

'जानंदवाद' के प्रतिपादक प्रवृत्ति मार्ग में वास्था रखते हैं अर्थात् संकराचार्य के 'जडैतवाद' की भांति इस सिद्धान्त के अन्तर्गत संसार को मिथ्या मानकर त्यागने अथवा वैराग्य धारण करने की आवश्यकता नहीं समझी गई और न इन्द्रिय-निग्रह का ही उपदेश दिया गया है । जानंदवादी संपूर्ण सृष्टि में 'जानंद' वन शिव ' की व्याप्ति मानते हैं । संसार में उनके लिये कुछ भी अशिव अथवा अमंगलकारी नहीं है । संसार के प्रत्येक अणु अस्माणु में केवल दो तत्त्व निहित हैं ' शिव और शक्ति ' । 'शक्ति' के अनेक स्वस्म हैं, जिनमें पाँच मुख्य हैं - चित्त शक्ति, जानंद शक्ति, इच्छा शक्ति, ज्ञान शक्ति और क्रिया शक्ति । इनसे संपन्न शिव स्वेच्छा से समस्त विश्व की अमि व्यक्ति करते हैं । यह दृश्य ज्ञात शिव की शक्ति का ही व्यक्त रूप है ।^१ शिव अर्थात् परमेश्वर अपनी इच्छानुसार सृष्टि के विकास और विनाश की लीलाएं करता है । जिस प्रकार विकास में वह 'व्यक्त' होता है, उसी प्रकार विनाश में 'अव्यक्त' होता है, किन्तु दोनों स्थितियों में उसका जानंदमय रूप विद्यमान रहता है ।

जानंदवादियों के अनुसार दुःख कुछ भी नहीं, भ्रम मात्र है । सुख और दुःख में भेद न रखना अर्थात् सुख-दुःख दोनों को समान भाव से ग्रहण करने की दामता प्राप्त करना ही इस दार्शनिक पंथ की मुख्य ताकता है । इसी को समरसता की स्थिति कहा गया है ।

संपूर्ण पृष्टि शिवमय अर्थात् ईश्वरमय और ईश्वर का प्रतिबिम्ब है, व्यक्ति को जब इस सत्य का बोध हो जाता है कि वह इस शिवमय पृष्टि का अंग होने के नाते स्वयं शिवत्व से पूर्ण है तो उसके अस्त दुःख और भ्रम मिट जाते हैं। यह आत्म तत्त्व को पहचानने की स्थिति ही 'प्रत्यभिज्ञा' (Identification) है। इस स्थिति में पहुँचकर व्यक्ति के हृदय में किसी भी वस्तु विशेष के प्रति मोह नहीं रह जाता। वह आनन्दमय हो जाता है और उसमें संसार के सभी मनुष्यों और अस्त पदार्थों के प्रति अभाव का उदय होता है।

छायावादी कवियों में जयशंकर प्रसाद इस आनन्दवादी दर्शन से अत्यंत प्रभावित हुए हैं। उनके कामायनी* महाकाव्य पर इस दार्शनिक विचारधारा का गहरी छाप लगी हुई होती है जयवा कहा जा सकता है कि 'कामायनी' में आनन्दवादी दर्शन का काव्यात्मक अनुवाद प्रस्तुत हुआ है। प्रसाद ने आनन्दवादियों की ही भाँति संसार को शिव का मूर्त रूप माना है। और महाचिति को शिव रूप में नृत्य करते हुए दिखाया है -

* चिति का स्वयं यह नित्य जगत्
वह रूप बदलता है शत-शत।
कण विरह मिलनमय नृत्य निरत,
उल्लासपूर्ण जानक पतङ्ग ॥^१

प्रसाद ने संसार को दुःखों का आगार मानकर सन्धास्मूलाक तप और त्याग का समर्थन नहीं किया। जीवन की विकासशीलता और उसके मौलमय पक्ष के प्रति उन्होंने वास्तव प्रकट की है :-

॥ तप नहीं केवल जीवन सत्य
करुणा यह दार्ष्टिक दीन अवसाद।
तल आकांक्षा से है भरा
घों रहा आशा का बाह्लाद ॥^२

जीवन से उदासीन होने की शिक्षा भी प्रसाद ने नहीं दी। प्रवृत्तिमानी बनकर वे जगत में कर्मरत रहने की प्रेरणा देते हैं -

१- जयशंकर प्रसाद - कामायनी, दर्शन अंग, पृष्ठ २५०।

२- जयशंकर प्रसाद - कामायनी, अदार्ष्टिक, पृष्ठ ६३।

“ यह नील मनोहर कृतियों का, यह विश्व कर्म रंगस्थल है ।
है परंपरा लग रही यहाँ, ठहरा जिसमें जितना बल है ॥^१”

प्रसाद का स्मरणा सिद्धान्त जो कामायनी को पैरु वण्ड है, जानन्दवादी दर्शन की ही दैन है । अध्यात्म जगत के सिद्धान्त को व्यवहार्य बनाकर कवि ने प्रस्तुत किया है । प्रसाद इच्छा, क्रिया और ज्ञान का समन्वय आवश्यक मानते हैं । इनमें जगामजस्य ही जीवन की छास्त विडंबनाओं और दुःखों का मूल कारण है ।

“ ज्ञान दूर कुछ क्रिया भिन्न है
इच्छा क्यों पूरी हो मन की ।
एक दूसरे से न मिल सकें
यह विडंबना है जीवन की ॥^२”

कामायनी के नायक मनु इस समन्वय के अभाव में जीवन में विविध प्रकार के दुःख फैली हैं । अंततः कामायनी की नायिका ऋदा जो पराशक्ति की प्रतीक है मनु का पथ निर्देशन करती है और उन्हें इच्छा क्रिया ज्ञान के त्रिपुरों का दर्शन कराती हुई उस जानन्दलोक में पहुँचाती है, जहाँ -

“ स्मरण से जड़ या चेतन फुँदर साकार बना था ।
चेतनता एक विलसती, जानन्द वसण्ड बना था ॥^३”

उस जानन्दलोक में पहुँचकर मनु के दृष्य से सभी प्रकार के भेदभावों का लोप हो जाता है । न कोई छोटा रह जाता है न बड़ा, न कोई जपना, न कोई पराया । साथ ही उन्हें अपनी पूर्णता का भी बोध (प्रत्यभिज्ञा) हो जाता है -

“ मनु ने कुछ मुस्क्या कर कैलास और दिखलाया ।
बोले, देखो कि यहाँ पर कोई भी नहीं पराया ॥

१- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - कामगर्भ, पृष्ठ ८३ ।

२- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - रहस्य सर्ग, पृष्ठ २८० ।

३- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - जानन्द सर्ग, पृष्ठ ३०२ ।

हम अन्य न और कुटुंबी हम केवल एक हूँ ।
तुम एवं मेरे अवयव ही जिन्हें कुछ नहीं कमी है ॥^१

अपनी पूर्णता का यह बोध और संपूर्ण पुष्टि के प्रति सद्गुष्टि की प्राप्ति ही आनंदवादी दर्शन के अंतर्गत साधक की चरम धिद्धि मानी गई है, जिसे कामायनी के नायक- मनु के जीवन के अभिक विकास के द्वारा प्रसाद ने अभिव्यक्ति दी है ।

सारांशतः कामायनी की मूल ज्ञाना आनंदवादी दर्शन पर प्रतिष्ठित है, किन्तु प्रसाद ने दार्शनिक तत्त्वों की व्याख्या मौलिक ढंग से की है । दार्शनिक विचारों और सिद्धान्तों को मनु-श्रद्धा की कथा में गुंफित करके उन्होंने उनका व्यवहारिक और लोक मंगलकारी रूप प्रस्तुत किया ।

मानवतावाद और विश्व मानवतावाद -

आधुनिक युग में गांधी और रवीन्द्रनाथ ठाकुर ऐसी दो महान विभूतियाँ हुई हैं जिन्होंने अपने विचारों द्वारा साहित्य को चतुर्विध प्रभावित किया है । गांधी ने एक स्वस्थ और विकासशील समाज की नींव डालने के लिये वर्ग संघर्ष का अंत करके मानव मात्र में समानता स्थापित करने का उद्देश्य दिया । इसके लिये उन्होंने 'बहुजनहिताय' के सिद्धान्त और सर्वोदय की भावना का प्रचार किया । उन्होंने अपने अध्यात्म चिन्तन और विभिन्न दार्शनिक धाराओं के श्रेष्ठ तत्त्वों का निचोड़ लेकर उसे एक निश्चित विचार-दर्शन का रूप दिया, जिसे 'गांधीवाद' की संज्ञा प्राप्त हुई । मानव मात्र से भेद रहित, समानतापूर्ण व्यवहार और प्रेम करने की जो शिक्षा गांधी ने दी, उसे हिन्दी कवियों ने भी अर्तमन से ग्रहण किया ।

विश्व मानवतावाद की परिकल्पना रवीन्द्रनाथ ठाकुर की देन कही जा सकती है, यद्यपि इसकी बड़े भारतीय ब्रह्म दर्शन और स्वात्मवाद में निहित है, जिसके आधार पर पुष्टि के समस्त प्राणी एक ही विराट ज्ञान सत्ता के वर्ण होने के फलस्वरूप समान हैं ।

रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने मानव मात्र की इस आन्तरिक समानता को लक्ष्य करके पूर्व और पश्चिम की विभिन्न संस्कृतियों के सम्मेलन द्वारा एक नवीन मानव-संस्कृति का स्वप्न देखा जो 'मानव' को देश, काल, समाज और राष्ट्र की परिधि में न बांधकर उसकी पारस्परिक समानता और सार्वभौम उन्नति पर आधारित था ।

गांधी और रवीन्द्रनाथ के यह स्वप्न और आदर्श तत्कालीन साहित्य में भी प्रतिफलित हुए । दाय्यावादी कवियों ने भी इन दोनों महान प्रतिभाओं की उदात्तापूर्ण वाणी को आत्मसात् करके अपनी रचनाओं में उसे अभिव्यक्ति दी । इसके लिये उनकी मनोभूमि पहले से भी तैयार थी । बौद्ध दर्शन की जनित करुणा ने संपूर्ण विश्व के प्रति उनके हृदय में सौंदर्य का भाव जाया और स्वात्मवाद ने स्व में अपने ही समान आत्मा के दर्शन करना सिखाया । इस भांति गांधी, टैगोर के विचारों और परंपरागत दार्शनिक सिद्धान्तों की पृष्ठभूमि पर दाय्यावादी काव्य में लोकमंगल की भावनाओं और नव मानवता के निर्माण की आकांक्षाओं से युक्त जिस मानवतावाद अथवा विश्व मानवतावाद के दर्शन होते हैं, वह बड़ा ही उदात्त एवं गरिमामय है ।

दाय्यावादी काव्य अपने प्रारंभिक वर्षों में विशेष रूप से भावना प्रधान और अंतर्मुखी था । किन्तु समाज में दिनोंदिन बढ़ते हुए संघर्षों ने कालान्तर में इन कवियों की वादिक चेतना को मजबूत कर जा दिया और भावना के पंखों पर कल्पना गगन में विहार करनेवाले इन कवियों ने यथार्थ जगत की ओर भी दृष्टि डाली । जीवन की समस्याओं पर बुद्धितत्त्व के द्वारा मनन और चिन्तन की प्रवृत्ति बढ़ी ।

प्रकृति के मनोरम सौन्दर्य में ही भूलें रहनेवाले कवि पंत को सहसा यह विचार व्यथित कर गया कि -

‘ प्राप्त नहीं मानव जा को यह मर्माञ्जक उल्लास ’^१

अथवा

‘ प्रकृति धाम यह तृण तृण कण कण जहाँ प्रफुल्लित जीवित
यहाँ अकेला मानव ही रे चिर विषण्ण जीवन्मृत ॥’^२

१-“----- तब मैं प्राकृतिक दर्शन (नैचुरलिस्टिक फिलासफी) से अधिक प्रभावित था और मानवजाति के ऐतिहासिक संघर्ष के सत्य से अपरिचित था । + + + + में तब तक भावना ही से जगत का परिचय प्राप्त करता रहा । उसके बाद मैं बुद्धि से भी संसार को समझने की चेष्टा करने लगा हूँ ।

सुमित्रानन्दन पंत- आधुनिक कवि, भूमिका, पृष्ठ १४-१५।

२- सुमित्रानन्दन पंत - आधुनिक कवि, भूमिका, पृष्ठ १४-१५ ।

३- सुमित्रानन्दन पंत - आधुनिक कवि, मानव, पृष्ठ ६६-६७ । भूमिका, प्रबन्ध १४, १५ ।

और इससे साध ही उनका काव्य-महिमा अपनी खूबसी रुचि के साथ नए पथ (मानवतावाद) और नई दिशा की ओर अग्रसर होता है, कवि को नया अंतर्भाव होता है कि सौन्दर्य केवल प्रकृति की ही बातों नहीं है, 'मानव' प्रकृति से बढ़कर सुन्दर और श्रेष्ठ है -

सुन्दर है बिहग सुमन सुन्दर

मानव तुम सब से सुन्दरतम ।

निमित्त सब की तिल गुणमा से

तुम निखिल सृष्टि में चिर निरूपम ॥^१

'ताजमहल' का मोहक रूप जब कवि को प्रभावित करने के कठे पीड़ित ही करता है, क्योंकि अब उसका विवेक उसे कबोटा है । मृतकों की पूजा और जीवितों की उपेक्षा देखकर उसका हृदय करुणा-विगलित हो उठता है -

छाय मृत्यु का ऐसा अमर अपार्थिव पूजा ।

जब बिगड़ण निजीव फड़ा हो का का जीका ॥

संग साथ में हो झार मरण का शोभन ।

नग्न झुधातुर बास बिहीन रहे जीका जन ॥^२

मानव द्वारा ही मानव की उपेक्षा के अनेकानेक दृश्य और मानवता का अजयितन देखकर मानवता प्रेमी और मानवोत्थान के आकांक्षी हायावादी कवियों ने न केवल जाँच बहाए बरन इस पतन के कारणों पर भी खिार किया और उन्हें यह तथ्य प्राप्त हुआ कि विश्वास विवेक, ब्रह्मा, प्रेम, सहानुभूति, त्याग, सहृदयता आदि श्रेष्ठ मानवीय गुणों का मानव हृदय से लोप हो जाना ही इस दुर्दशा का मूल कारण है । अतएव इन गुणों के पुनर्विकास की कामनायें की जाने लगी -

मानव का मानव पर प्रत्यक्ष परिचय मानवता का विकास

विकास, ज्ञान का अन्वेषण, सब एक, एक सब में प्रकाश ।

प्रभु का जगत वरदान तुम्हें, उपभोग करो प्रतिदाण नव नव ।

क्या कभी तुम्हें है त्रिभुवन में, यत्कि भी रहे स्रोतुम मानव ।^३

१- सुमित्रानन्दन पन्त - बाधुनिक कवि, मानव, पृष्ठ ६६ ।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - बाधुनिक कवि, ताज, पृष्ठ ७१ ।

३- सुमित्रानन्दन पन्त - बाधुनिक कवि, मानव, पृष्ठ ७० ।

नवीन और भव्य प्रासादों के निर्माण हेतु पुरातन और जीर्ण शीर्ण तँडहरों का मिटना अवश्यभावी है। इसी कारण 'निराला' नई मानवता के विकास के लिए प्राचीन संस्कृति के ज़रूर तत्त्वों को मिटा देने की बात कहते हैं -

“जला दें जीर्ण शीर्ण प्राचीन
ज्या कभी तन जीवन हीन।”^१

—वे

नवीन मानवता की प्रतिष्ठा का स्वप्न तभी पूरा हो सकता है जब समाज के समस्त सदस्यों की एक दृष्टि से देखा जाए। झोटा-बड़ा, ऊँच-नीच का भेदभाव न रहे और एक ही ढाल पर खिलनेवाले अनेक फूलों की भाँति सब को फूलने फलने और अपना विकास करने के अवसर प्राप्त हो। निराला के शब्दों में -

“तौल तु उच्च नीच हम तौल
एक तरु के से सुमन जमौल ।
सबल लहरों में एक उठान,
उठा माँ । तँजी के से गान ॥

+ + + +

सबल मार्गों से चलकर एक
उदय पर पहुँचें लोग अनेक ।
सबल सुम फल प्रद एक विधान ,
बाँध माँ तँजी के से गान ॥”^२

जिस नए मानव समाज की परिकल्पना हायावादी कवियों ने की, उसकी स्मरणा को 'पंत' की इन पंक्तियों द्वारा समझा जा सकता है -

“क्यों न एक ही मानव मानव सभी परस्पर,
मानवता निर्माण करे जा में लोकोत्तर ।
जीवन का प्रासाद उठे धू पर गौरव मय ,
मानव का साम्राज्य बने मानव हित निश्चय ।

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' - गीतिका, पृष्ठ ३६ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' - गीतिका, पृष्ठ ३५ ।

जीवन की दाण धूलि रह सके जहाँ सुरक्षित
रक्त मांस की इच्छायें हों जन की पूरित ।
मनुज प्रेम से जहाँ रह सके मानव ईश्वर
जोर कौन ता स्वर्ग चाहिये तुमको धरा पर ?^१

प्रजापति का सही ज्ञान उपर्युक्त पंक्तियों में उतारा गया है ।
सन्मुख समता, प्रेम और हार्दिक की भावना पर आधारित सही समाज के सामने
देवताओं का कल्पित स्वर्ग भी तुच्छ है ।

इस प्रकार की नई मानवता के निर्माण और उसके अत्याण की
कामना करते हुए अवशंकर प्रसाद लिखते हैं :-

“विधाता की कल्याणी^{सृष्टि}, सफल हो इस भूतल पर पूर्ण,
पटें सागर बिखरे ग्रह पुंज और ज्वाला मुखिया हो चूर्ण ।
उन्हें चिन्तारी सदृश स्तर्प कुचलती रहे सही आनन्द,
जाज है मानवता की कीर्ति जिनल भू जल में रहे न बंद”^२

‘मानवता’ को इतना सशक्त और गौरवमय बनाने के लिए प्रसाद ने
जो उपाय सुझाया है - शक्ति के विभक्त सूरों का स्वीकरण - वह युग-युगान्तर
तक मानव समाज के लिये स्फूर्ति और प्रेरणा का कर्म प्रोत्त रहेगा ।

“शक्ति के विभुत्वन जो व्यस्त
विकल बिखरे हैं हो निरुपाय ।
सन्वय उनका करे समस्त
विजयिनी मानवता हो जाय”^३

इस भांति अपने कवि जीवन के प्रारंभिक वर्षों में अधिकारतः प्रकृति
और व्यक्तिगत प्रणय आदि के ही गीत गानेवाले छायावादी कवि कालान्तर में
अपने जहाँ की सीमारें तोड़कर समाज और विराट विश्व की ओर भी अग्रसर हुए।

१- सुमित्रानन्दन पन्त- आधुनिक कवि, पृष्ठ ४६ ।

२- अवशंकर प्रसाद - कामायनी, अष्टांश, पृष्ठ ६६ ।

३- अवशंकर प्रसाद - कामायनी, अष्टांश, पृष्ठ ६७ ।

और उनकी रचनाओं में मानव-प्रेम, मानवोत्थान तथा मानवता के कार्याणकारी स्वर मुखरित हुए हैं। छायावादी कवियों का व्यष्टि से समाष्टि की ओर यह मुकाव और मध्य मानवतावाद छायावादी काव्य के प्रारंभिक दुर्बल पक्ष का निराकरण करके उसे गौरवमय बनाता है, साथ ही उसके द्वारा हिन्दी काव्य में एक नई परंपरा का भी जन्म हुआ जिसे परवर्ती प्रगतिवादी कवियों ने जगे बढ़ाया।

सामाजिक गतिविधि :-

छायावादी काव्य के संबंध में बहुधा यह कहा जाता है कि यह काव्य समाज से दूर तथा समाज निरपेक्ष रहा। वस्तुतः इस प्रकार के विचार प्रामाण्य है। साहित्य चाहे वह किसी भी भाषा, किसी भी देश का हो, कभी समाज निरपेक्ष नहीं हो सकता। युग विशेष की सामाजिक गतिविधियाँ ही तत्कालीन साहित्य की एक विशिष्ट शक्ति में ढालने के लिए उत्प्रेरणी होती हैं। छायावादी कवि भी जिस हवा में साँस ले रहे थे, उसके प्रभाव से जड़ते रहना उनके लिये अनिवार्य था। छायावाद की जन्म कालीन परिस्थितियों की व्याख्या के अंतर्गत जैसा कि कहा जा चुका है, राष्ट्रीय जीवन की विघ्नमताओं और कठोर सामाजिक बंधनों के परिणामस्वरूप छायावादी कवि प्रारंभ में संतुष्टि और आत्मनिष्ठ हो गए थे परन्तु धीरे धीरे सामाजिक यथार्थ ने उनका ध्यान आकर्षित किया और वे व्यष्टि से समाष्टि की ओर अग्रसर हुए। अपने व्यक्तित्व के सीमित दायरे से बाहर निकलकर तथा वैयक्तिक दुख-दुख और प्रणय प्रणयों की चर्चाओं से ऊपर उठकर उन्होंने जीवन के अन्यान्य पक्षों पर भी दृष्टि डाली है और उन्हें अपना काव्य विषय बनाया है। यद्यपि छायावादी काव्य का यह पक्ष परिमाण में कम अवश्य है।

छायावाद से पूर्व, द्विवेदी युग में समाज के राष्ट्रीय रूप, समाजीन्नति और सामाजिक आवश्यकताओं के विषय में बहुत कुछ लिखा जा चुका था। किन्तु पूर्ववर्ती युग की उपदेशात्मक शैली कलात्मक अभिरुचि से संपन्न और रुढ़ि विरोधी, छायावादी कवियों को मान्य नहीं हुई। वस्तुतः उन्होंने भिन्न मार्ग से उसी लक्ष्य को पाने की चेष्टा की, जिसकी ओर पहले के कवि बढ़ चुके थे।

छायावादी कवियों ने समाज के लिये व्याप्त वाचार सुर्जों की व्यवस्था न करके, समाज की महत्वपूर्ण इकाई मानव को अपने काव्य का

केन्द्र बिन्दु बनाया और उसकी कला, प्रेम और सौन्दर्य की गुप्त कताना-को जानने की चैष्टा की तथा उसके हास-रुदन, जय-पराजय, बाशा-काँदा एवं स्वप्नों की वाणी देकर समाज में व्यक्ति का महत्व स्थापित किया ।

अपने प्रारम्भिक काव्य-काल में प्रकृति के अनन्य प्रेमी कवि पंत ने वागे चलकर मानव के महत्व का स्वर मुक्तिरित करते हुए लिखा :-

“ गुंजर है विश्व पुनः गुंजर, मानव तुम सब हो गुंजरतम ”
वदती हुई मनोवृत्ति के फलस्वरूप मानव गुंजरतम ।^१

ही नहीं, देवीं हो श्रेष्ठ प्रतीत होने लगा, और इस मानव भूमि के सामने देवीं के स्वर्ग का केनव भी फीका पड़ गया -

“ न्याहावर स्वर्ग इसी भू पर
देवता यही मानव शोभन ।
जिविराम प्रेम की वाहों में
है मुक्ति यही जीवन बंधन । ”^२

किसी कल्पित मुक्ति की चाह के बदले यह कर्मिय जीवन और जीवन के बंधन अधिक मोहक लगने लगे । महादेवी कर्मा को बरों के लोक की अपेक्षा नित्य बनने और भिटनेवाला यह मानव संसार अधिक वाकवर्क प्रतीत हुआ वतख अमरत्व की आकांक्षा न करके उन्होंने अपना मरने भिटने का अधिकार अद्गुण्य रखने की कामना व्यक्त की -

“ क्या हमरों का लोक मिलेगा
तैरी करुणा का उपहार ?
रहने दो है देव । और यह
मेरा भिटने का अधिकार ।। ”^३

समाज का महत्व तो सर्वदा रहा है किन्तु समाज की उन्नति और विकास के मूल में व्यक्ति की उन्नति और विकास निहित है । जब तक समाज

१- पुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि ५ मानव, पृष्ठ ६६ ।

२- पुमित्रानन्दन पन्त - पल्लिकी, मानव स्तव, पृष्ठ २२० ।

३- महादेवी कर्मा - नीहार, पृष्ठ ३२ ।

की जीवित ईकाई हम में प्रत्येक व्यक्ति जात्मचेतना से पूर्ण नहीं बनेगा, तब तक समाजीकृतता का स्वप्न पूरा नहीं हो सकता। सर्वप्रथम इस सत्य को हायावादी कवियों ने ही पहचानकर व्यक्ति में व्यक्तित्व की ज्योति जगाने का स्तव्य प्रयास किया। पंत लिखते हैं - क्या कभी तुम्हें है त्रिभुवन में, यदि बने रह सको तुम मानव ? १

तात्पर्य यह कि सामाजिक तत्त्वों तथा सामाजिक स्थितियों पर सीधे छेड़नी न चलाकर हायावादी काव्य में 'व्यक्ति' के माध्यम से उनकी अभिव्यक्ति की गई है। व्यक्ति-जीवन से संबंधित पारिवारिक, नैतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक तथा राष्ट्रीय - प्रायः सभी पक्षों को उभारने का न्यूनाधिक प्रयत्न हायावादी कवियों ने किया है।

पारिवारिक पक्ष -

पारिवारिक जीवन से संबंधित कविताओं में निराला की 'सरोज-स्मृति' शीर्षक रचना ली जा सकती है जिसे कवि ने अपनी आत्मजा 'सरोज' के निधन पर शोकगीत के रूप में लिखा है। इस लम्बी कविता में सरोज की बालझीड़ा से लेकर नानी के घर में उसका लड़ प्यार और पालन-पोषण, सपुत्राल द्वारा पुनर्विवाह का आग्रह प्रस्तावों को ठुकराकर सरोज को नानी के घर से लेकर अपने साथ रखना, सामाजिक जटिलताओं को तोड़कर योग्य वर से सरोज का व्याह करना, सरोज की बीमारी और फिर उसकी मृत्यु तक की संपूर्ण कथा निराला ने कही है।

इसके अतिरिक्त भी, पारिवारिक जीवन के अन्तर्गत सख्य, दाम्पत्य, वात्सल्य आदि विविध भावों के चित्र हायावादी काव्य में कम अवश्य हैं किन्तु उनका सर्वथा अभाव नहीं है।

दाम्पत्य भाव का एक अत्यन्त सुन्दर चित्र प्रसाद की 'कामायनी' में उपलब्ध होता है। दिन भर के परिष्क से धके हुए उदास 'मनु' के प्रति श्रद्धा की चिन्ता और उसका यह प्रश्न कितना स्वाभाविक प्रतीत होता है -

‘दिन भर से कहाँ मटकौ तुम, बोली श्रद्धा भर मधुर स्नेह।

यह हिंसा इतनी प्यारी है जो मुल्लाती है देह-गेह ?

१- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि - मानव, पृष्ठ ७०।

मैं यहाँ बकली बैस रही पथ सुनती सी पद ध्वनि नितान्त ।
 कानन में जब तुम दौड़ रहे, मृग के पीछे बनकर अज्ञान्त ॥
 ठल गया दिवस पीला पीला तुम रक्तारुण बन रहे धूम ।
 देतीं नीड़ों में विहग युगल अपने शिशुओं को रहे चुन ॥
 उनके घर में कौलाहल है मेरा सुना है गुफा द्वार ।
 तुमको ऐसी क्या कमी रही जिसके हित जाते अन्य द्वार ॥^१

दाम्पत्य जीवक के वन्तर्गत नारी और पुरुष के सम्मिलन
 का यह चित्र भी अवलोकनीय है -

“ पाया बाधार
 मार गुरुता मिटाने को
 था जो तरंगों में बहता हुआ,
 कल्पना में निरवलंब
 पर्यटक एक अटवी का अज्ञात
 पाया किरण प्रभात
 पथ उज्ज्वल सहर्ष गति
 केन्द्र दो जा मिले -
 एक ही तत्त्व के
 पृष्टि के कारण वे
 कविता के काम-बीज ॥^२

तीव्र मिलनाकांक्षा से युक्त पंक्त की निम्न उद्धृत पंक्तियाँ
 दाम्पत्य रति का श्रेष्ठ उदाहरण प्रस्तुत करती है :-

“ बाज रहने दो यह गृह काज ।
 प्राण रहने दो यह गृह काज ॥
 बाज जाने कैसी वातास
 झीझती सौरभ श्लथ उच्छ्वास,
 + + + +

१- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - ईश्याँ सर्ग, पृष्ठ १५२ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी “निराला” - जनानिका, रेखा, पृष्ठ ७६ ।

प्रिये लालस लालस वातास
जमा रौनी में सौ अभिलाष ।

+ + + +

बाज क्या प्रिये पुहाता बाज ?
बाज रहने दो सब गृह काज ॥^१

दाम्पत्य रति के मयादिपूर्ण उज्ज्वल चित्र प्रस्तुत करने में निराळा सर्वोपरि हैं । रात्रि जागरण से थकी, ललसाई नायिका का यह चित्र दर्शनीय है -

“(प्रिय) यामिनी जागी

जलस पंख डूग तरुण मुख

तरुण अनुरागी ।

खुलेकेश वशेष शीभा मर रहे

पृष्ठ, ग्रीवा, बाहु, उर पर धिर रहे ।

बादलों में धिर वपर दिनकर रहे,

ज्योति की तन्वी , तड़ित -

युति ने कामा मांगी ।

हैर उर पट फेर मुख के बाल ।

लस चतुर्दिक चली मंद मराल ।

गैह में प्रिये स्नेह की ज्यमाल ॥

वासना की मुक्ति मुक्ता,

त्याग में तागी ॥^२

वात्सल्य भाव की एक उत्थंत मनोस फाँकी कामायनी की निम्न पंक्तियों में मिलती है -

“माँ फिर एक किलक दूरागत गुँब उठी झुटिया घुनी ।

माँ उठ दीड़ी परी हुक्य में लेकर उत्कंठा घुनी ॥

१- सुमित्रानन्दन पन्त - गुँब, पृष्ठ ५१-५२।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी “निराळा” - गीतिका, पृष्ठ ४ ।

छुटती छुटी जल्ल, रज घुसर बाहें आकर लिपट गई ।
निशा तापसी की जलने की धक्क उठी बुझती धूनी ॥

कहाँ रहा नट सट तु फिरता अब तक मेरा भाग्य बना ।
मेरे पिता के प्रतिनिधि तुने भी दुख दुख तो दिया बना ॥
चंचल तु बन चर भृग बनकर भरता है चौकड़ी कहीं ।
मैं डरती तु रुठ न जाए करती कैसे तुझे मना ?

मैं रूई माँ और मना तु, कितनी अच्छी बात कही ।
तै मैं सोता हूँ अब आकर बोलूँगा मैं जाय नहीं ॥
फले फलों से पेट भरा है, नींद नहीं खुलने वाली ।
अधा चुंबन से प्रसन्न कुछ, कुछ विषाद से भरी रही ॥^१

नैतिक पदा :

छायावादी काव्य का प्रारंभिक रूप निश्चय ही कुछ फलानवादी था किन्तु कालान्तर में यह द्रोण स्वतः मिट गया । जीवन और संसार से दूर भागने वाले कवि 'आत्मवेदना' को 'विश्ववेदना' में समाहित करके संपूर्ण विश्व के साथ आत्मीयतापूर्ण संबंध स्थापित करने को उत्सुक हो उठे । वे पंक्तें लिखते हैं -

तप रे मधुर मधुर मन
विश्व वेदना में तप प्रतिफल
+ + + +
अपने सबल स्वर्ण से पावन,
रख जीवन की मूर्ति पूर्णतम ।
स्थापित कर जग में अपनापन,
ठल रे ठल आतुर मन ॥^२

कल्पना लोक में विहार करते समय भी अब कवि के सामने एक निश्चित लक्ष्य रहता है । वह उच्चादर्शों का प्रेमी है । वर्तमान जीवन का जो स्वप्न

१- क्यारंकर प्रसाद - कामायनी, स्वप्न सर्ग, पृष्ठ १८७ ।

२- सुमित्रानन्दन पन्त- गुंजन, पृष्ठ ११ ।

कर देखा है उससे उसे संतुष्ट नहीं है ; अतएव वह नवीन वाद्यों की प्रतिष्ठा द्वारा एक वाद्यों लोक रचने का स्वप्न देखता है -

‘ मैं प्रेमी उच्चावर्षों का
संस्कृति के स्वर्गिक स्पर्शों का ॥
जीवन के हर्ष विमर्शों का ।
लगता अपूर्ण मानव-जीवन ॥^१

इस ‘वाद्योंलोक’ के लिये आवश्यक तत्त्व बाह्य जगत में प्राप्त न होने पर कवि उनकी सृजित अंतर्जगत में करता है -

‘ मैं पूर्ण एक रच रहा नवल भावी मानव के हित भीतर ।
सौन्दर्य स्नेह उत्साह मुझे मिल सका नहीं जग में बाहर ॥^२

उपर्युक्त पंक्तियों में निस्संदेह भावुकता का कुछ अतिरेक हो गया है, परन्तु इसे दौर्बल्य जनित पलायन की संज्ञा देना अनुचित है ।

छायावाद के कवियों में निराला प्रारंभ से ही जीवन के ठोस परातल पर उठे विचारों देते हैं । व्यक्ति जीवन और कवि-जीवन दोनों में ही वे संघर्षशील रहे हैं, अतएव जीवन की कटुताओं को भी साहसपूर्वक फैलने की प्रवृत्ति उनकी रचनाओं में मिलती है । उदाहरणार्थ -

‘ जीवन की तरी सोल दे रे जग की उताल तरंगों पर ।
दे चढ़ा पाल कलपीत धवल, रे सबल उठा तट से लंगर ॥
क्यों अकर्मण्य सौचता बैठ, गिनता समर्थ हो व्यर्थ लहर ।
जाए कितने, ठे गए अर्थ, बड़ विषम बाहुवानल जलतर ॥^३

पंक्त के अनुसार सुंदर विश्वासों के द्वारा जीवन को सुंदर बनाया जा सकता है । (सुंदर विश्वासों से ही बनता रे सुंदर जीवन) जीवन के प्रत्येक फल को सुंदर और सुखमय बनाने के आकांक्षी व्यक्तियों को पंक्त ‘साधना’ का महत्व समझने के लिए प्रेरित करते हैं, क्योंकि साधना ही जीवन का वास्तविक लक्ष्य है -

१- सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन, पृष्ठ २६ ।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - युगान्त, पृष्ठ ३४ ।

३- सूर्यकान्त त्रिपाठी ‘निराला’ - गीतिका, पृष्ठ ५२ ।

“अलम है इष्ट ज्ञातः जनमौल ।
साधना ही जीवन का मौल ॥”^१

जीवन की सब से महत्वपूर्ण साधना है सुख में मतवाला न होना और दुःख में धैर्य न खीना, वरन् सुख और दुःख दोनों को समान भाव से जीवन के अनिवार्य तत्वों के रूप में स्वीकार करना । पंथ के अनुसार जीवन की सार्वत्रिक विषमताओं का मूलाधार सुख और दुःख के मध्य का यह असंतुलन ही है :-

“अविरत सुख दुःख है उत्पीड़न, अविरत सुख भी उत्पीड़न ॥”^२

दुःख तो पीड़ा दायक होता ही है किन्तु व्यक्ति को सर्वदा सुख ही सुख भोगने को मिले तो उसके लिये वह भी मूल्यहीन, उबाऊ और कष्टदायी बन जाता है । क्योंकि मानव स्वभाव से ही परिवर्तन प्रेमी है । अतएव पंथ अतिवाद का खण्डन करते हुए इन दोनों का समान वितरण और क्रमानुसार आवागमन ही जीवन के लिये अत्यन्त समझते हैं :-

“यह सार्फ उष्ण का ज्वलन, जालिन् विरह मिलन का ।

चिर हास अक्रमय जानन, रे हस मानव जीवन का ॥”^३

अतिवादिता के प्रसाद भी घोर विरोधी है । “बुद्ध” की कहुणा तथा मानवमात्र से प्रेम की भावना को वे वर्तमान जीवन के लिये भी आवश्यक मानते हैं -

“छोड़कर जीवन के अतिवाद, मध्यम्य से लो सुगति पुनार ।

दुःख का समुद्र उसका नाश, तुम्हारे कर्मों का व्यापार ॥

विश्व मानवता का जयघोष, यही पंहुता कण्ठ स्वर मंद्र ।

मिला था वह पावन आदेश, आज भी साक्षी है रवि चंद्र ॥”^४

प्रसाद ने “कामायनी” द्वारा इच्छा, कर्म और ज्ञान के समन्वय का महत्वपूर्ण संदेश दिया है । जीवन को उन्नत और सुखमय बनाने के लिये उनकी दृष्टि

१- सुमित्रानन्दन पन्त- आधुनिक कवि, पृष्ठ ४३ ।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन, पृष्ठ १६ ।

३- सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन, पृष्ठ १६ ।

४- जयशंकर प्रसाद - लहर भगवान बुद्ध के प्रति, पृष्ठ १३ ।

में इस प्रकार का समन्वय अनिवार्य है । क्योंकि लक्ष्य छोटा^{ही} या बड़ा , व्यक्ति को उसकी प्राप्ति में सफलता तभी मिल सकती है जब वह दृढ़ इच्छा शक्ति, कठिन श्रम और लूफ़ बूफ़ से काम लेने में समर्थ हो अन्यथा हमों से एक भी तत्व के अभाव में जीवन विडंबनामय ही बना रहता है :-

“ ज्ञान दूर कुछ जिया भिन्न है
इच्छा क्यों पूरी हो मन की
एक दूसरे से न मिल सकें
यह विडंबना है जीवन की ॥^१

वर्तमान समाज का भौतिकता के प्रति विशेष मुकाबल प्रताप मानवता के लिये घातक मानते हैं । श्रद्धा और विश्वास का भी जीवन में महत्वपूर्ण स्थान है । सफल और सुखमय जीवन जीने के लिए भौतिक प्रगति के साथ साथ जाव्यात्मिक प्रगति भी आवश्यक है, तथा बुद्धि और श्रद्धा के उचित सामंजस्य द्वारा ही मानवता की उन्नति और विकास संभव है, कामायनी में एकत्व की योजना द्वारा प्रताप ने इन्हीं महत्वपूर्ण तथ्यों पर प्रकाश डाला है । कामायनी की नायिका श्रद्धा भावी मानवता के प्रतीक मानव को इसी संतुलन अध्या सामंजस्य का संदेश देती हुई कहती है -

“ हे सौम्य शूरा का सुचि दुलार
हर लेगा तेरा व्यथा मार ।
यह तर्किया तू श्रद्धामय
तू मननशील कर कर्म अय
इसका तू सब संताप निचय
हर ले, हो मानव मान्य उदय
सब की समरसता कर प्रचार
मेरे- मुत । मुन माँ की पुकार ॥^२

इस प्रकार स्पष्ट उपदेशात्मक शैली न अपनाकर भी ह्यायवादी काव्य में जीवन के नैतिक मूल्यों और नैतिक बादशों पर समुचित प्रकाश डाला गया है ।

सामाजिक पक्ष -

समाज के दीन-दुखी, उपेक्षित व्यक्तियों की और शाय्यावादी कवियों की दृष्टि निरसद्वैत कुछ क्लिप्त है आकर्षित हुई, तथापि उन्हें समाज के प्रति अपने कर्तव्यों का बोध नहीं था, इस प्रकार की धारणा भी जागत है ।

विहग-वालिङ्ग^१ से अपना रागात्मक संबंध जोड़ने वाले मधुप कुमारि^२ के मीठे स्वर में स्वर निलाकर गानेवाले भावुक कवि^३ पंत^४ का मानसिक परिवर्तन उनकी रचनाओं में स्पष्ट फलकने लगा -

“ प्रकृति घाम यह तृण तृण कण कण यहाँ प्रफुल्लित जीवित
यहाँ जैला मानव ही है चिर विजयणा जीवमृत ॥”^२

“ ताजमहल^५ के कलात्मक सौन्दर्य पर रीकने के बदले कवि को जागृत होता है, यह सोचकर कि :-

“ मानव ऐसी भी विरक्ति क्या जीवित के प्रति ।
जात्मा का जमान प्रेत जी हत्या है रति ॥”^३

सड़कों पर भीख मांगते हुए डोलनेवाले दीन हीन मानव ने निराला के हृदय को आन्दोलित कर दिया और उन्होंने^६ भिखु^७ कविता में उसका करुणा व्यंजन सजीव चित्र प्रस्तुत किया :-

“ वह जाता ।
दो टुक कलेजे के करता पछताता पथ पर जाता ।
पैठ पीठ दोनों मिलकर है एक
चल रहा लुट्टिया टैक ।
मुट्ठी भर दाने को मुख मिटाने को ,
मुंह फटी पुरानी फोली को फैलाता ।
दो टुक कलेजे के करता पछताता पथ पर जाता ॥”^४

१- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव- मधुसूरी, पृष्ठ २८ ।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - बाधुनिक कवि (२) ग्राम चित्र, पृष्ठ ६० ।

३- सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन, पृष्ठ १६ ।

४- सूर्यकान्त त्रिपाठी “ निराला ” - परिमल, पृष्ठ १३३ ।

धार्मिकता का डोंग करनेवाले दीन दुस्त्रियों के प्रति अहिष्णु व्यक्तियों पर निराला ने जैसे व्यंग्यात्मक कविताएँ लिखी हैं। समाज में चिरकाल से तिरस्कृत विधवा नारी की व्यथा को भी निराला ने समझा और उसे इष्टदेव के मंदिर की पूजा सी पवित्र बताकर उसके प्रति सम्मान प्रदर्शित किया। पंत ने शर्मती लड़कियों में जकड़ी मौन्या नारी के तंग में पावन गंगा स्नान की कल्पना करते हुए उसे देवि, मां, सर्वार्थ प्राण। कहकर संयोजित किया और उसे अपनी मय कल्पित बंधनों को तोड़कर ऊपर उठने की प्रेरणा दी :-

"तुम में सब गुण है तोड़ों अपनी मय कल्पित बंधन ।
जड़ समाज के कर्म है उठकर तराव सी ऊपर ।
अपने अन्तर के किण्व है जीवन के दल दो भर ॥
सत्य नहीं बाहर, नारी का सत्य तुम्हारे भीतर
भीतर ही है करो नियोजित जीवन को, छोड़ो डर ॥^१

कड़ी धूप में सड़क पर पत्थर तोड़ती हुई अजीबिनी नारी के प्रति भी निराला ने अपनी श्रद्धा और सहानुभूति व्यक्त की है। छायावाद के कुछ बाजीरवाँ ने दलित शोणित वर्ग के प्रति छायावादी कवियों के इस प्रकार के भावोद्बोध को बौद्धिक सहानुभूति, की संज्ञा दी है। प्रथमतः सहानुभूति को बौद्धिक कहना ही अशुभ है क्योंकि वह हृदय की वस्तु है न कि मस्तिष्क की। दूसरे इन कवियों में मात्र सहानुभूति प्रदर्शन ही नहीं किया वरन् समाज के पुरातन जर्जर ढाँचे को बदलने की अपील करते हुए नए समाज के निर्माण की प्रेरणा भी दी है जिसमें मानव मात्र सुखपूर्वक रहे सके। उदाहरणार्थ -

"जला दे जीवन शीर्ण प्राचीन
क्या कला तन जीवनहीन ?^२

तथा

"जीवन की दाण धूलि रह सके जहाँ पुरातन
रक्त मांस की इच्छायें हो जन की पुरित ।
मनुष्य प्रेम से जहाँ रह सके मानव ईश्वर
और कौन सा स्वर्ग बाख़्शी तुम्हें घरा पर ॥^३

१- सुमित्रानन्दन पन्त - ग्राम्या, पृष्ठ ८१ ।

२- सुमित्रानन्दन त्रिपाठी - निराला - कविता, पृष्ठ ३६ ।

३- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि, पृष्ठ ८६ ।

जीवन की विविध समस्याओं पर विचार करते हुए छायावादी कवियों से उनका समाधान भी प्रस्तुत किया है, भले ही वह सर्वमान्य न हो। उदाहरण के लिए समाज की आर्थिक दशा में सुधार लाने की इच्छा से पंत विचार करते हैं कि क्या यह संभव नहीं है कि समाज के सभी सदस्यों के बीच उनके गुण और कर्म के अनुसार आय और व्यय का समान वितरण हो ? -

“यह क्या संभव नहीं व्यवस्था में जा की कुछ हो परिवर्तन ?

कर्म और गुण के समान ही सब आय-व्यय का हो वितरण ?”^१

इन विचारों से सभी लोग सहमत भले ही न हो किन्तु कवि की सदिच्छा आदिग्य है।

इसी प्रकार समाज में सुख और दुख की शाश्वत समस्या पर भी पंत ने अपना मत व्यक्त किया है। पंत के अनुसार सुख और दुख सापेक्ष है किन्तु मानव समाज इस सापेक्षता को विस्मृत करके एक पक्षीय दृष्टिकोण अपनाता है, परिणामतः जीवन विषमतामय बन जाता है। जीवन में सुख और दुख की जाँच मिचौली चलती रहे, दोनों के आविर्भाव और तिरोभाव का क्रम चलता रहे और उनके बीच जीवनधारा का प्रवाह चलता रहे, यही उचित है।

“सुख दुख के मधुर मिलन से

यह जीवन हो परिपूर्ण।

फिर धन में जोमल हो शशि

फिर शशि से जोमल हो धन”^२

इस प्रकार के उदाहरणों की दृष्टि में रसते हुए इतना तो एखन स्वीकार्य है कि छायावाद के यह कवि अंकार के गायक होते हुए भी “प्रकाश के वाक्ता और जीवन के समर्थक थे।”^३

“कामायनी” की निम्नलिखित पंक्तियों द्वारा -

“विधाता की कल्याणी सृष्टि सफल हो इस भूतल पर पूर्ण
पटें सागर बिखरे गृह पुंज और ज्वालामुखियां हो चूर्ण।

१- सुमित्रानन्दन पन्त - ग्राम्या, संख्या के बाद, पृष्ठ ६६-६७।

२- सुमित्रानन्दन पन्त, गुंजन, पृष्ठ १६।

३- श्री दौत्र- छायावाद की काव्य साधना, पृष्ठ ७१।

उन्हें चिन्मारी सदृश सदर्प कुचलती रहे खड़ी सार्नद
 आज से मानवता की कीर्ति अनिल, मृ जल में रहे न बंद
 जलपि के फूटे कितने उत्स दीप कच्छप हूँ उतराये,
 किन्तु वह खड़ी रहे दृढ़ मूर्ति अम्युदय का कर रही उपाय ॥^१

प्रसाद ने भारतीय समाज ही नहीं समग्र विश्व के मानव-समाज को जो महान
 संदेश दिया है, वह वर्तमान ही नहीं, सुदूर भविष्य में भी अमर प्रोत रहेगा, साथ
 ही वह छायावादी काव्य की सामाजिकता का प्रबल पदावर भी है।

सांस्कृतिक पक्ष -

छायावादी कवियों के ऊपर बहुधा यह आरोप पुना जाता
 है कि उनका जीवन के प्रति वैज्ञानिक दृष्टिकोण नहीं रहा। यह बात किसी सीमा
 तक सत्य अवश्य है तथापि जीवन के प्रति वैज्ञानिक दृष्टिकोण न रखने का यह अर्थ
 नहीं कि छायावादी कवि अपने युग में विकासशील ज्ञान-विकास के फलस्वरूप होनेवाले
 परिवर्तनों से अनभिज्ञ और उसके प्रभावों से अछूते थे। सुमित्रानन्दन पन्त ने स्पष्ट
 शब्दों में लिखा है - जिस संक्रान्ति काल से मानव सभ्यता गुजर रही है, उसके परिणाम
 हेतु आशावादी बने रहने के लिये विज्ञान ही हमारे पास अमोघ शक्ति और साधन है।^२

भविष्य में वैज्ञानिक विकास नवीन मानव के लिये लोको-
 पयोगी समाज का निर्माण कर सकेगा, इसे पंत ने स्वीकार किया है। परंतु वर्तमान समाज
 में भौतिकतावाद का फलड़ा कुछ अधिक भारी हो गया है और वैज्ञानिक प्रगति
 के कल्याणकारी रूप की तुलना में उसके दुष्परिणाम ही अधिक प्रकट हो रहे हैं।
 विज्ञान और यंत्र युग के विकास के फलस्वरूप उत्पन्न होनेवाला वर्ग - संघर्ष, युद्ध,
 अतिशय बौद्धिकता, जीवन मूल्यों के प्रति अविश्वास, सांस्कृतिक मान्यताओं की
 उपेक्षा और इन सब की प्रतिक्रियावश जीवन में दिनों दिन बढ़ती हुई निराशा
 और निरसता पंत को रुचिकर नहीं हुई। अतएव आज के युग में बौद्धिक चेतना
 का मूल्य और विज्ञान का महत्व समकालीन हुए भी कवि अथवा कलाकार होने के नाते

१- जयशंकर प्रसाद - कामायनी, अष्टा सर्ग, पृष्ठ ६६।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि, पर्यालोचन, पृष्ठ २१।

उन्होंने ऐसे समाज के निर्माण की वाक्यांदा व्यक्त की जिसका संगठन सांस्कृतिक आधार पर हुआ हो, जिसमें मानव-मूल्यों की प्रतिष्ठा हो तथा जिसमें मानव समाज का बाह्य ही नहीं, आन्तरिक विकास भी संभव हो। पंत लिखते हैं :-

‘ आज वृद्ध सांस्कृतिक समस्या
जग के निकट उपस्थित ।
सण्ड मनुजता को युग युग को
होना है नव निर्मित ॥’^१

इस प्रकार लायावादी कवि नव मानवतावाद के प्रति आस्थावान हैं क्योंकि वह मनुष्य की महिमा और मानवीय मूल्यों में विश्वास रखने के साथ मनुष्य को इसी दुनियाँ में सुख-समृद्धि से पूर्ण जीवन जीने का मार्ग दिखाता है। समता और पारस्परिक प्रेम ही वे मूल तत्त्व हैं जिनके आधार पर इसी समाज का निर्माण संभव है-

‘ मनुज प्रेम से जहाँ रह सगँ मानव ईश्वर,
और कौन सा स्वर्ग चाहिये तुम्हें धरा पर ?’^२
तथा

“हो शान्त जाति विद्वेष, वर्ग गत रक्त समर,
हो शान्त युगों के प्रेत, मुक्त मानव अन्तर ॥
संस्कृत हो सब जन स्नेही हो, सहृदय सुंदर ।
संयुक्त कर्म पर हो संयुक्त विश्व निर्मर ॥
राष्ट्रों से राष्ट्र मिले देशों से देश जाज ।
मानव से मानव हो जीवन निर्माण काज ॥”^३

‘ संस्कृति’ के स्वप्न पर प्रकाश डालते हुए हजारी प्रसाद द्विवेदी का कथन है -

“सम्यक्ता समाज की बाह्य व्यवस्थाओं का नाम है,
संस्कृति व्यक्ति के अंतः के विकास का नाम है ॥”^४

- १- सुमित्रानन्दन पन्त - ग्राम्या, पृष्ठ ८६ ।
२- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि, पृष्ठ ८६ ।
३- सुमित्रानन्दन पन्त - ग्राम्या, विनय, पृष्ठ १०८ ।
४- हजारी प्रसाद द्विवेदी - विचार और चिन्तन, पृष्ठ १२३ ।

वास्तव्य व्यवस्थाओं की श्रेष्ठता बहुत कुछ बान्तरिक श्रेष्ठता पर निर्भर है। इसीलिये शाय्यावादी कवि भी इसी अंतस को पुधारने एंवारेने की बात करता है। इस दौत्र में उसे कितान और भांतिज्ञावाद की अपेक्षा व्यात्म से अधिक सहायता मिलती है, क्योंकि -

“मानव स्वभाव ही बन मानव जाक्षी पुकर ।

करता अपूर्ण को पूर्ण अतुंदर को तुंदर ॥^१

पंत की दृष्टि में वर्तमान समाज के पतन का मूल कारण विभिन्न वर्गों, धर्मों एवं जातियों का पारस्परिक वैमनस्य है, अतएव वे इन सब के संगठन और सहयोग के प्रति आग्रहशील है :-

“ विविध जाति वर्गों धर्मों को होना सहज समन्वित ।

मध्ययुगों की नैतिकता को मानवता में विकसित ॥^२

और इस समन्वय का आधार मध्ययुगीन नैतिकता के तत्व हैं - सपता, सहयोग और सांहाई। यदि समाज के समस्त व्यक्ति पारस्परिक भेदभाव भुलाकर इन्हीं तत्वों को जीवनादर्श रूप में ग्रहण कर लें तो मानवता के सुत समृद्धिमय साम्राज्य की स्थापना का स्वप्न निश्चय ही पूर्ण हो सकता है -

“ क्यों न रक्त हो मानव मानव सभी परस्पर ।

मानवता निर्माण करें जग में लोकोत्तर ॥

जीवन का प्रासाद उठे भू पर गौरवमय ।

मानव का साम्राज्य बने मानव हित निश्चय ॥^३

वैज्ञानिक उपलब्धियों के अनुचित उपयोग के फलस्वरूप समाजिक युद्ध और विनाश से बचाव हेतु प्रसाद ने भी इसी प्रकार के संगठन और एकता पर बल दिया है। शक्ति के तत्वों का क्लृप्ताव ही सामाजिक विषमताओं को जन्म देता है, अतएव उनका समन्वय अनिवार्य है -

१- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि, पृष्ठ २७ ।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - ग्राम्या, पृष्ठ ८६ ।

३- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि, पृष्ठ ८६ ।

“ शक्ति के विपुलकण जो व्यस्त विश्व विस्तरे हैं हो निरुपाय
समन्वय उनका करे समस्त विजयिनी मानवता हो जाए ॥”^१

प्रसाद की यह पंक्तियाँ प्रत्येक राष्ट्र के मानव-समाज के लिये उपयोगी एवं स्फूर्तिदायक हैं। प्रसाद ने अपने नाटकों के लोक गीतों में प्राचीन भारतीय संस्कृति के अत्यंत मध्य और उज्ज्वल चित्र प्रस्तुत किये हैं जो वर्तमान सांस्कृतिक दुरावस्था की ओर ध्यान आकषिर्ण करने के साथ साथ सांस्कृतिक पुनरुत्थान और विकास की प्रेरणा देते हैं।

राष्ट्रीय पदा :

छायावाद के कवि स्वयं कर्मक्षेत्र में नहीं उतरे, किन्तु राष्ट्रीय गतिविधियों से वे अनभिज्ञ नहीं थे राष्ट्र के प्रति अपने कर्तव्य का बोध उन्हें था अतएव प्रत्यक्ष संघर्ष में भाग न लेकर भी उन्होंने नव निर्माण के गीत गाकर जड़ता की नींद में सोए हुए देशवासियों को जगाने का प्रयत्न अवश्य किया। छायावाद के प्रथम उत्थान में ही निराशा ने -

“ जागो फिर एक बार

शेरों की माँद में

जाया है स्यार आज --- । ”^२ कहकर क्रांतिपूर्ण हुंकार मरी थी। समसामयिक कवियों पर इस पुकार का तुरंत प्रभाव नहीं हुआ, किन्तु कालान्तर में उसकी गूँब अन्य कवियों की रचनाओं में भी प्रतिध्वनित हुई। महादेवी काँ ने “ तेरी उताहँ भारती माँ भारती”, कृष्णरमणी अनुरागमयी भारत जननी भारतमाता, आदि गीत रचकर अपनी देश भक्ति का परिचय दिया। जयशंकर प्रसाद का भारत भूमि की प्रशंसा में लिखा हुआ यह गीत -

“ बरुणा यह मधुमय देश हमारा ।

जहाँ पहुँच अनजान दिगतिज को मिलता एक किनारा ॥

सरस तामरस गर्म किता पर नाच रही तरु शिखा मनोहर ।

झिटका जीवन हरियाली पर मंगल कुंजम सारा ॥”^३

१- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - ऋदा सर्ग, पृष्ठ ६७।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी “ निराशा ” - परिमल “ जागो फिर एक बार ”, पृष्ठ १६८।

३- जयशंकर प्रसाद - चंद्रगुप्त (नाटक) पृष्ठ १००।

- देश प्रेम की भाव प्रवण व्यंजना है। प्रताप के "स्कन्दयुक्त" नाटक में "मातृयुक्त" द्वारा गाया जानेवाला गीत "हिमालय के आंगन में जैसे प्रथम किरणों का दे उपहार" - भी भारत के सांस्कृतिक गौरव की मनोहारिणी छटा है पूर्ण और राष्ट्रीयता के भावों से जोस प्रीत है।

सौन्दर्योत्साह के कवि पंथ की दृष्टि से भी उसी ही धर में प्रवासिनी, दैन्य जर्जर भारतमाता की उदास मूर्ति छिपी नहीं रह सकी -

"भारत माता ग्रामवासिनी ।

सैतों में कैला के श्यामल, घुल भरा मैला सा आंचल ।

गंगा-यमुना में जाँघु जल, मिट्टी की प्रतिमा उदासिनी ॥

+ + + +

तीस कोटि संतान जन्मतन, अर्थ दूषित, शोणित निरस्त्रजन
मूढ़, असम्यक् अशिदिता निर्धन, नत मस्तक तरुतल निवासिनी ॥^१

निराला की रचनाओं में राष्ट्रीयता और देश भक्ति की भावनायें अपेक्षाकृत सब से अधिक हैं। उनकी भारती वंदना की कुछ पंक्तियाँ द्रष्टव्य हैं -

"भारति जय विजय करे ।

कनक शस्त्र कमल धरे ।

लंका पदतल शतपल

गर्जितोमि सागरजल

घोसा शुचि चरण युगल-

स्तव कर बहु अर्थ मरे ॥^२

गीतिका के "बन्दु पद सुंदर तव" अग्नित आ गए शरण में जन आदि गीतों में निराला ने भारत के प्राकृतिक और जाध्यात्मिक वैभव के बड़े सुन्दर चित्र अंकित किये हैं। देश के भावी स्वप्न के प्रति कवि की आकांक्षा को निम्न-पंक्तियों में सुन्दर अभिव्यक्ति मिली है -

"गह कर जल तूलि रंग रंग कर

बहु जीवनोपाय भर दी घर ।

१- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि (२) पृष्ठ ८५ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी "निराला" - गीतिका, पृष्ठ ७३ ।

भारति भारत को फिर दो वर ।

ज्ञान विपणि खनि के ॥^१

हायावाद के द्वितीय उत्थान के कवियों- नरेन्द्र, नेपाली, दिनकर, भगवती चरण वर्मा आदि ने इस परंपरा को और भी आगे बढ़ाया तथा देश प्रेम और राष्ट्रीयता के भावों से पूर्ण अर्थात् जीवपूर्ण गीतों की रचना की । देशोन्नति के लिए आत्म बलिदान को तत्पर नेपाली लिखते हैं -

हृदय रहे बाधार हृदय का पत्थर भी दिलवार रहे,
सितक पड़े कड़ियाँ बंधन की लगा नेह का तार रहे ।
सेवा का व्रत लेकर विचरु जग के कोने कोने में,
मैं न रहुँ न सही पर भारत यह गुलजार रहे ॥^२

और दिनकर की यह जीव सैजपूर्ण छंकार -

• जो मद होश बुरा फल हो, शूरों के शोणित पीने का
देना होगा तुम्हें एक दिन गिन गिन मोल पसीने का ।

+ + + +

मंजिल दूर नहीं अपनी दुख का बोका ढोने वाले,
तेरा जल किरीट माल पर जो आशिक होनैवाले ॥^३

- भी उनके गहरे राष्ट्र प्रेम की परिचायक है ।

इस प्रकार भारतेन्दु युग और द्विवेदीयुग के काव्य में ग्रहण किये गए जीवन-सूत्रों को हायावादी कवियों ने उपेक्षित न करके उन्हें बलवत्तर और सुन्दर बनाने का ही प्रयत्न किया । उद्देश्य की एकता रहने पर भी हायावादी कवियों का मार्ग पूर्ववर्ती कवियों से भिन्न था । उन्होंने वास्तव जीवन की अपेक्षा अंतर्जगत को बदलने का आग्रह किया, समाज की उन्नति के लिये व्यक्ति की उन्नति पर बल दिया और साहित्य में मानव-महत्त्व तथा शाश्वत मानव मूल्यों की प्रतिष्ठा का सबल स्वर दिया । दृष्टिकोण की नवीनता के कारण हायावादी कवि अपने प्रयत्न में सफल रहे या असफल, यह जलम प्रश्न है, परंतु इतना अविवादिक है कि हायावादी

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी 'विराट' - गीतिका, पृष्ठ १७ ।

२- गोपाल सिंह नेपाली - उर्मि, पृष्ठ १०६ ।

३- रामधारी सिंह 'दिनकर' - छंकार, पृष्ठ २८ ।

काव्य जीवन प्रेरक और जीवन हेतुक था, वह समाज निरपेक्ष नहीं, समाज सापेक्ष था । वर्तमान जीवन और समाज की स्थितियों और समस्याओं की मौलिक विवेचना उसमें हुई है, जो सर्वमान्य भले ही न हो किन्तु सद्विद्या से प्रेरित होने के फलस्वरूप श्लाघ्य अवश्य है ।

संगतः, पूर्ववर्ती एकरसतापूर्ण काव्य की तुलना में हायावादी काव्य विषय-गत नवीनता लेकर आविर्भूत हुआ । किन्तु नवीनता का यह वाक्य नहीं कि हायावादी कवियों ने जिन विषयों पर काव्य रचना की, उनसे हिंदी कला अपरिचित था । यह नवीनता मूलतः दृष्टिकोण की नवीनता थी जिसने परिचित विषयों को भी नवाकण्ण और नवान बाधा से संयुक्त कर दिया है । हायावाद का सर्वाधिक महत्वपूर्ण वर्ण्य विषय 'प्रेम' है । प्रेम के लौकिक और अलौकिक दोनों रूपों का चित्रण उसमें विशदता से हुआ है । इसके अतिरिक्त 'प्रकृति' और दार्शनिक चिंतन भी हायावाद के मुख्य वर्ण्य रहे हैं । व्यक्तिवादी चेतना से प्रभावित होने के फलस्वरूप हायावादी काव्य का सामाजिक पक्ष गौण अवश्य रहा है, तथापि उसे समाज निरपेक्ष भी नहीं कहा जा सकता । 'समाज' की अमिव्यक्ति उसमें समाज की जीवित इकाई-व्यक्ति के माध्यम से हुई है और इस क्रम में व्यक्ति जीवन के पारिवारिक, नैतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक आदि सभी पक्षों का चित्रण उसमें हुआ है । स्पष्टतः यह समस्त विषय हमारे चिर परिचित और परंपरागत ही है । हायावादी कवियों की सिद्धि इसी में है कि उन्होंने परंपरागत विषयों पर काव्य रचना करते हुए भी परंपरा पालन को अपना ध्येय नहीं बनने दिया । लौकिक प्रेम का दौत्र हो या आध्यात्मिक प्रेम का, नारी सौन्दर्य का चित्रण हो अथवा प्रकृति सौन्दर्य का, दार्शनिक तत्त्वों की व्याख्या हो, अथवा सामाजिक स्थितियों की, सर्वत्र हायावादी कवियों की निजी दृष्टि, व्यक्तिगत विचार एवं मौलिक चिन्तन की प्रधानता रही है । इसीलिये हायावादी काव्य में परंपरित काव्य विषयों को भी नया संस्कार मिला और उसमें नए बोध को अमिव्यक्ति देने की अपूर्व दायता विकसित हुई ।

अध्याय - ३

हायावादी काव्य में रस - व्यंजना

‘रस’ का काव्य में महत्व -

काव्य के श्रवण अथवा पठन-पाठन से उपलब्ध होनेवाली आनन्दानुभूति ही ‘रस’ है^१। संस्कृत के विभिन्न रसवादी आचार्यों ने काव्य के अंतर्गत रस की महत्ता प्रतिपादित करते हुए उसे काव्य की ‘आत्मा’ उद्घोषित किया है। कविराज विश्वनाथ ने तो काव्य की परिभाषा ही ‘वाक्य’ रसात्मक काव्यम^२ कहकर दी है। न केवल रसवादी आचार्य, बरन कर्लकार, रीति, कन्नौकि और ध्वनि संप्रदायवादियों ने भी प्रकारान्तर से काव्य में रस की अनिवार्यता और महत्व को स्वीकार किया है। उदाहरणार्थ ध्वनि सिद्धान्त के प्रबल समर्थक आनंदवर्धन ने ध्वनि को काव्य के अंतर्गत सर्वाधिक महत्वपूर्ण मानते हुए भी रस ध्वनि की चर्चा की है। अर्थात् वे ‘ध्वनि’ को रस-निरूपण की एक प्रक्रिया मानते हैं। अतः स्पष्ट है कि ध्वनिवादियों के अनुसार काव्य की आत्मा ध्वनि और ध्वनि की आत्मा ‘रस’ है। कन्नौकि सिद्धान्त के समर्थक मौज के अनुसार

‘कन्नौकिश्च रसोक्तिश्च स्वभावोक्तिश्च बाह्यमयम् सर्वासु
ग्राहिणीं तासु रसोक्तिं प्रतिजानते ॥’^३ ५॥८॥

- अर्थात् कन्नौकि, रसोक्ति और स्वभावोक्ति बाह्यमय है। इनमें भी ‘रसोक्ति’ अति मनोग्राहिणी है।

प्राचीन भारतीय बाह्यमय में ईश्वर की व्याख्या ‘रसो वै सः’^३ कहकर करते हुए ‘काव्यानंद’ को ‘ब्रह्मानंद’ की कौटि में रक्ता गया है अर्थात् योगी ज्ञानी और भक्त परमब्रह्म के साक्षात्कार द्वारा जिस कलौकिक आनंद का आस्वादन करते हैं,

१- विश्वनाथ - साहित्य दर्पण १।३

२- मौज - सरस्वती कंठाभरण (काव्यमाला ६४) पृष्ठ ५२२

३- नगेन्द्र - रस सिद्धान्त, पृष्ठ ६, तैत्तिरीय उपनिषद् से उद्धृत।

- ‘रसो वै सः। रसं ह्येवायं लब्धाडहनन्वी भवति।’

वैसी ही जानंदानुभूति सृष्टय रसिकों को उसम काव्य के पठन-भाजन अथवा श्रवण द्वारा होती है । इस प्रकार प्राचीन साहित्य में काव्यानंद अथवा रस का स्वयं लौकौचर माना गया है ।

रसावयव -

सृष्टय के मन में इस लौकौचर जानंद की अनुभूति किस प्रकार होती है ? इससे संबंधित भरत मुनि का सूत्र तत्र विभावानुभाव व्यभिचारी संयोगाद्रस निष्पत्ति :^१ बहु प्रचलित तथा सर्वमान्य रहा है । अर्थात् विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भावों के संयोग द्वारा रस की निष्पत्ति होती है । रस को निष्पन्न करनेवाले ये विभाव अनुभावादि क्या है, इन्हें भी सतैय में समझ लेना प्रासंगिक होगा ।

स्थायी भाव -

मनुष्य के हृदय में कुछ भाव ज्ञात रूप से सदैव विद्यमान रहते हैं । वैसे ये सुषुप्तावस्था में रहते हैं किन्तु अनुकूल प्रेरणा पाकर जाग उठते हैं और पुष्ट होकर रस बन जाते हैं । हृदय में स्थायी रूप से रहने के कारण साहित्य शास्त्रियों द्वारा इन्हें स्थायी भाव की संज्ञा दी गई है । रस के मूलाधार स्थायी भाव ही होते हैं अर्थात् रस की वास्तविक स्थिति इन्हीं में मानी गई है अन्य रसावयव इनकी पुष्टि में सहायक मात्र होते हैं । स्थायी भाव नौ होते हैं और उनसे संबंधित रसों की संख्या भी नौ ही है जो इस प्रकार है, (१) रति-श्रृंगार रस (२) हास-हास्यरस (३) शोक-करुणारस (४) उत्साह - वीररस (५) क्रोध रौद्ररस (६) मय-मयानक रस (७) क्रुप्ता (व्रणा)- बीभत्स रस (८) विस्मय-अद्भुतरस और (९) निर्वेद-शान्तरस ।

विभाव -

सुषुप्त स्थायी भावों को जाग्रत करने के कारणों को विभाव कहा गया है । विभाव दो प्रकार के होते हैं - बालंबन विभाव और उदीप्त विभाव । जिस वस्तु, व्यक्ति, अथवा दृश्य के प्रति स्थायी भाव जाग्रत हो उसे बालंबन विभाव कहते हैं तथा जो कारण स्थायी भाव को उदीप्त अथवा उत्तेजित करते हैं, वे उदीप्त विभाव कहलाते हैं ।

१- भरत - नाट्यशास्त्र, काव्यमाला ४२, पृष्ठ ६३ ।

अनुभाव आन्तरिक भावों के बाह्य व्यंजक होते हैं । जिस व्यक्ति के हृदय में भाव उद्दीप्त हुआ है, उसकी वे चैष्टायें अथवा क्रियारें जो उसके आन्तरिक भाव का बोध करानेवाली हों, अनुभाव कहलाती हैं । जैसे क्रोध में नेत्रों का लाल होना, मय से शरीर का कांपना आदि ।

संचारी भाव -

स्थायी भाव के साथ संचरण करके उसे संपुष्ट बनानेवाले भाव संचारी भाव कहलाते हैं । स्थायित्वहीन एवं बार बार कुछ समय के लिये जाकार फिर चले जाने के कारण इन्हें व्यभिचारी भाव भी कहा जाता है । सामान्यतः संचारी भाव ३३ माने गये हैं - निर्वेद, शंका, गर्व, चिन्ता, मोह विषाद, वैश्य, ज्ञूया, मृत्यु, मद, आसक्त्य, श्रम, उन्माद, प्रकृति गोपन (अवहित्य) चकलता, जपस्मार (मिरगी) भय, ग्लानि, क्रीडा, जड़ता, हर्ष, वृत्ति (धैर्य) मति (आवेग, उत्कंठा, निद्रा, स्वप्न, बोध, उग्रता, व्याधि, जमर्ज, विकर्ष तथा स्मृति ।

रस के इन विभिन्न अवयवों के पारस्परिक सहयोग द्वारा ही कोई श्रेष्ठ रचना पढ़कर या सुनकर अथवा कोई श्रेष्ठ अभिनय देखकर पाठक, श्रोता अथवा दर्शक आनन्द-मग्न होता है । विभावों की सहायता से स्थायी भाव जाग्रत होता है, अनुभावों द्वारा प्रतीति योग्य बनता है और व्यभिचारियों द्वारा पुष्ट होकर रस रूप में परिणत हो जाता है । इस प्रक्रिया को ही पारिभाषिक शब्दों में 'रस-निष्पत्ति' कहा गया है । रस के पूर्ण परिपाक हेतु उपर्युक्त सभी तत्त्व अपेक्षित होते हैं ।

भारत के नाट्यशास्त्र में केवल आठ रसों का उल्लेख मिलता है ।^१ कालान्तर में रसों की संख्या नौ निश्चित की गई । हिन्दी कविता का भक्तियुग अपने साथ भक्ति और वात्सल्य की रस धाराओं का प्रवाह लेकर आया । मम्मट ने अपने काव्य प्रकाश के 'रतिर्देवादिविजये' सूत्र में इन्हें केवल भाव माना था, किन्तु भक्तियुगीन

१- भारत - नाट्यशास्त्र ६ । ११६ -

१ शृंगार हास्यकरुणा रौद्रवीर भयानकाः ।

वीमत्साद्भुतशंखी चैत्यङ्गी नाट्यै रसाः स्मृताः ॥

पुर, तुलसी जैसे महाकवियों ने इन भावों की अत्यंत सूक्ष्म, गहन और सफल व्यंजना करके इन्हें रस की कोटि तक पहुँचा दिया। इस प्रकार रस की संख्या ग्यारह ही गई तथापि नौ रसों को ही शास्त्रीय दृष्टि से अधिक महत्त्व मिला। इन नौ रसों में भी 'शृंगार' को सर्वोपरि माना गया। 'रुद्रट' के अनुसार अन्य कोई भी रस शृंगार से समान आस्थाप नहीं है। इस रस का प्रसार बच्चों से लेकर बूढ़ों तक है। इस कारण इसके नियोजन में कवि को पूरी सावधानी रखनी चाहिये। इस रस के बिना काव्य रसविहीन हो जाता है।^१ इन्हीं का समर्थन करते हुए जानंदवर्धन का भी मत है कि शृंगार रस की योजना में कवि द्वारा सावधानी अपेक्षित है क्योंकि यह रस संसारियों के अनुभव का विषय होने के कारण अन्य सब रसों में कमनीय और प्रधान है।^२ इस प्रकार संस्कृत साहित्य में शृंगार का रस-राजत्व सिद्ध होता है।

हिन्दी काव्य परंपरा की रस चेतना -

हिन्दी साहित्य का आदिकाल वीरत्व एवं शौर्य के प्रदर्शन का युग था। साहित्य सदैव युगानुगामी होता है, फलतः उस युग के साहित्य में भी वीर रस का प्राधान्य रहा। युद्ध में जतुल पराक्रम दिखाने वाले राजा महाराजाओं को युद्धाकांक्ष के दिनों में पुरा और सुंदरियों की भी आवश्यकता होती थी। इन राजाओं के आश्रित चारण और भाट अपने काव्य-नायक के शौर्य वर्णन के साथ साथ उनके हास-विलास और कैलि कीड़ाओं का भी बखान किया करते थे। इस प्रकार वीररस के क़ौड़ में शृंगार रस भी उस युग में पल्लवित होता रहा।

मध्ययुग के पूर्वार्द्ध अर्थात् भक्तिकाल में सगुणोपासक कवियों-विशेषकर कृष्णभक्ति शाखा के कवियों ने अपने उपास्थ-लीलाविहारी कृष्ण और उनकी संगिनी राधा एवं गोपबालाओं की कैलि क्रीड़ा रास-रंग वादि के प्रसंगों में

१- रुद्रट - काव्यालंकार १४।३८

‘अनुसरति रसानां रस्यतामस्य नान्यः ।
सकलमिदमनेन व्याप्तमाबालवृद्धम् ॥
तदिति विरचिनीयः सम्यगेण प्रयत्नात् ।
मवति विरसमेवानेन हीनम् हि काव्यम् ॥’

२- जानंदवर्धन - ध्वन्यालोक ३।२६ कारिकान्तर्गत वृत्ति

‘शृंगार संसारिणां नियमैर्नुभवविषयत्वात् सर्वरसैर्मयः
कमनीयतया - प्रधानभूतः ॥’

तथा कृष्ण के ब्रज से मथुरा प्रस्थान के बाद ब्रजवाताओं की विरह व्यंजना के अंतर्गत 'शृंगार' की अपूर्व सरिता बहाई है ।

मध्ययुग का उत्तरार्द्ध- रीतिकाल मुख्यतः शृंगारिक रचनाओं का ही युग था । शृंगार का ऐसा जगमग प्रवाह इस युग की कविता में उमड़ा कि वह अपनी साथ नैतिक मर्यादाओं के समस्त मापदण्ड भी बहा ले गया । भूषण, सुदन जैसे इनैगिने कवियों को छोड़कर शेष सब ने शृंगार रस प्रधान काव्यों का ही पूजन किया ।

'शृंगार' की यही चिर वरिचित धारा आधुनिक युग में भारतेन्दु के समय तक अप्रतिष्ठत वेग से प्रवाहित होती रही । इस अनियंत्रित प्रवाह को रोकने के लिये महावीर प्रसाद द्विवेदी और उनके समकालीन कवियों ने सशक्त बाध की भूमिका प्रस्तुत की । रीतिकाल की अतिशय शृंगारिकता से ऊबे हुए नीति और जादू के पछासी साहित्यकारों ने 'राधिका कन्हाई सुमिरन' के बहाने लिखी जानेवाली छिछली मोड़ी और अतिशयोक्ति पूर्ण कविताओं का दृढ़तापूर्वक विरोध किया । लेकिन इस विरोध में भी अतिरिक्त इतना बढ़ा कि नीति और उपदेशों से भरी हुई नीरस कविताओं की भरमार होने लगी और कविता - क्षेत्र से शृंगाररस प्रायः निष्कासित हो गया । द्विवेदी युग की इस स्थिति की प्रतिक्रिया स्वल्प ह्यायावादी कवियों ने पुनः शृंगार रस का जाग्रत धामकर उसे काव्य-मंच पर प्रतिष्ठित किया । ह्यायावादी कविताओं में शृंगार रस का ही प्राधान्य है । करुण, वीर, अद्भुत और शान्त रसों की व्यंजना भी इस युग में प्राप्य है किन्तु अत्यंत गौण रूप में ।

ह्यायावादी काव्य में रस का स्वल्प -

अन्य सभी क्षेत्रों की भांति रस-व्यंजना के क्षेत्र में भी ^{कवि} ह्यायावादी/क्रान्तिकारी सिद्ध हुए हैं । उन्होंने भारतीय साहित्य शास्त्र के चिर-परिचित रसों की नए सुर-ताल के साथ खड़ियों से मुक्त करके नवीन रूप में प्रस्तुत किया है । वस्तुतः ह्यायावादी कवियों का उद्देश्य आत्मभिष्वक्ति था, शास्त्रीय पद्धतियों का पिष्ट पेषण नहीं । उनके लिये अपनी अनुभूतियों को यथासंभव पाठक हृदय तक पहुँचा सकना शास्त्र विहित नियमों के उदाहरण प्रस्तुत करने की अपेक्षा

कहीं अधिक महत्वपूर्ण था । अतएव उनके द्वारा वर्णित प्रसंगों में विभावानुभाव व्यभिचारी ^१ की खानापूरी हो रही है अथवा नहीं, यह देखने का इन कवियों को अवकाश ही नहीं मिला । इसी कारण परंपरावादी समीक्षकों को छायावादी कवितायें ^१ विभ्रूल भावों का जर्जरीन विन्यास^१ जान पड़ी ।

रस परिपाक में बाधाएँ -

शास्त्रीयता के प्रति उदासीनता के अतिरिक्त प्राचीन शास्त्रीय पद्धति का साथ निभाने में छायावादी कवियों की असमर्थता के कुछ अन्य कारण भी थे । (क) इन कवियों की स्वच्छंदतावादी प्रवृत्ति (ख) आत्माभिव्यंजना की प्रवृत्ति का गीति काव्य की ओर अधिक रुकान तथा (ग) रहस्यात्मक चिन्तन और जिज्ञासा की भावनायें ।

जैसा कि पहले भी उल्लेख हो चुका है, स्वच्छंदतावादी कवि सदैव 'पर' के बदले 'स्व' को अधिक महत्व देता है । औरों की बात कहने के बदले उसकी प्रवृत्ति मुख्यतः अपनी मनः स्थितियों के चित्रण तथा आत्मानुभूतियों के कथन की ओर रहती है । प्राचीन युग में कवि जन शास्त्रीय परिपाटी के अनुसार किसी धीर प्रशान्त, धीरोदात्त, धीरललित या धीरोद्धत नायक का चयन करके काव्य रचना करते थे और उनमें आत्मानुभूति की अपेक्षा ग्रन्थ ज्ञान के आधार पर रस परिपाक के लिये विभाव, अनुभाव और संचारी भावों की योजना करते थे । परंतु स्वच्छंदतावादी कवि अपने काव्य का नायक स्वयं होता है । वह किसी अन्य की नहीं, स्वयं अपनी बात कहता है । अपनी बात को सर्वदा बेसटके कह सकना कवि ही नहीं सामान्य मनुष्य के लिए भी प्रायः कठिन हो जाता है । इसी कारण बहुधा शील संकोचवश स्वच्छंदतावादी कवि अपने आत्मिक भावों की व्यंजना प्रचलन रूप में अथवा संकेतों और प्रतीकों के द्वारा करने के लिए बाध्य होता है, जैसा कि छायावादी कवियों के साथ भी हुआ । अपनी आंगिक वेषटावों को भी उतने छुटे रूप में व्यक्त करने में इन कवियों को कठिनाई होती है जैसे पूर्वयुगीन श्रृंगारी कवि किसी अन्य

१- रामचंद्र शुक्ल - हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृष्ठ ५६६ ।

की बातें कहने के नाते सहज ही कर लेते थे। इसी कारण अनुभाव, संचारी भाव आदि बहूधा ऐसे काव्य में दिये ही रह जाते हैं, उभरकर स्पष्ट नहीं हो पाते।

आत्मनिर्व्यञ्जना की प्रवृत्ति के फलस्वरूप हायावादी कवियों ने प्रगीत काव्य ही अधिक लिखा है। प्रगीतों का जाकार लघु होने के कारण उसमें किसी भाव अथवा दृश्य के विशद वर्णन का अवसर नहीं रहता। प्रचल्य काव्य का रचयिता किसी दृश्य अथवा भाव में घाटक मन को देर तक रमाए रखने के लिये विविध अलंकारों, उदीपन, संचारी भाव और अनुभावों की सहायता लेकर पारलतापूर्वक अपने अभीष्ट रस की व्यञ्जना कर सकता है। किन्तु किसी मनोभाव को परिपक्वावस्था तक पहुँचने के लिए जितना समय अपेक्षित होता है, वह प्रगीतों अथवा गीतों में मिल पाना प्रायः असंभव होता है। प्रगीतों के क्लेवर की लघुता संचारियों, अनुभावों आदि के सम्यक् क्रिया का अवसर ही नहीं देती, अतएव हृदय की मुकनावस्था^१ उसमें टिकाना नहीं हो पाती और भाव रस दशा को नहीं पहुँच पाता। यद्यपि भाव की व्यञ्जना अवश्य होती है जिसे रस-दशा की ही निम्नकोटि माना गया है। इसी रस का अस्थायी आस्वादन होता है।

प्रबंध रचनायें हायावादी काव्य परंपरा में इनी गिनी ही हुईं, उनमें भी शास्त्रीय परिपाटी पर चलने की अभिरुचि कवियों में नहीं दिखलाई देती है। यहाँ भी कारण रूप में हायावादी कवियों की स्वच्छंदतावादी प्रवृत्ति ही है, जिससे फलस्वरूप वे शास्त्र-परिगणित रसावस्थाओं के प्रति आग्रही न होकर ऐलीगत विशेषताओं के माध्यम से रसानुमृति कराने के लिये तबेष्ट रहे हैं।

हायावादी कवियों की ज़िज्ञासु वृत्ति और रहस्य चिन्तन की भावनाएँ भी बहूधा रसानुमृति में बाधक सिद्ध हुई हैं। काव्य का सीधा संबंध हृदय की सहज वृत्तियों से है और विचार तथा चिन्तन मस्तिष्क से उद्भूत एवं दर्शन के क्षेत्र से संबद्ध है। हायावादी कवि जिन स्थलों पर चिन्तन प्रवृत्त हो गया है अथवा प्रिय की असीमता और उसके निराकार रूप की चर्चा में डीन हुआ है, वहाँ उसकी कवितायें रस परिपाक से वंचित रह गई हैं जैसे

“ मैं तुमसे हूँ एक, एक है जैसे रश्मि प्रकाश ”^२

१- रामचन्द्र मुक्त - चिन्तामणि भाग १, पृष्ठ १४४ -

“ किता प्रकार आत्मा की मुकनावस्था जानू दशा कहलाती है, उसी प्रकार हृदय की मुकनावस्था रस दशा कहलाती है। ”

२- महादेवी की - यामा- रश्मि, पृष्ठ १०४।

रामचंद्र शुक्ल के अनुसार कविता का प्रधान उद्देश्य बिम्ब ग्रहण कराना है।^१ "बिम्ब ग्रहण" है उनका तात्पर्य वर्ण्यवस्तु को इंद्रिय सविष रूप में प्रस्तुत करना है। यह "बिम्ब ग्रहण" का कार्य तभी संभव है, जब वर्ण्य वस्तु का सौलभ्य चित्रण किया जावे। किन्तु जहाँ पर वर्ण्य-वस्तु का स्पष्ट आकार ही न हो, वहाँ कोई बिम्ब किस प्रकार उभर सकता है? उदाहरणार्थ महादेवी की निम्न उद्धृत पंक्तियों में-

चित्रित तु मैं हूँ रसा-क्रम,
मधुर राग तु मैं स्वर-संगम।
तु जसीम, मैं सीमा का भ्रम।^२

वर्ण्य की धुंधली छाया मात्र फड़ में जाती है, कोई स्पष्ट चित्र नहीं। प्रकारान्तर से कहा जा सकता है कि भाव को सदृश तक पहुँचने के लिये अभिधा का आधार अपेक्षित होता है किन्तु छायावादी कवियों की रुम्मान व्यंजना की ओर अधिक रही है, इसीलिये छायावादी काव्य प्राचीन रस संप्रदाय से दूर तथा ध्वनि संप्रदाय के निकट जान पड़ता है। परन्तु इस कथन का यह आशय नहीं है कि छायावादी काव्य रस विहीन है। "रस" को उसके पारिभाषिक अर्थ (विभावानुभाव व्यभिचारी के संयोग से निष्पन्न होनेवाला) में न लेकर उसके सामान्य अर्थ आनंद के रूप में लिया जाय तो निस्संदेह छायावादी काव्य में हृदय को आनंदित करने की क्षमता है। साहित्य-दर्पणकार द्वारा की गई काव्य की परिभाषा-"वाक्य" रसात्मक काव्य^३ में भी संभवतः "रस" शब्द आनंद के अर्थ में ही प्रयुक्त हुआ है। आनंदात्मक होने के फलस्वरूप छायावादी काव्य रस से परिपूर्ण है। रस-शास्त्रीय तरणि पर न चक्रर भी छायावादी कवितार्ये पाठक-मन में कवि की अपेक्षित भावनावर्ण का उद्भूत करने में प्रायः सक्षम सिद्ध हुई है। मानव-मन, जिसकी गहराई और व्यापकता असीम है, प्राचीन साहित्याचार्यों द्वारा आठ या नौ प्रकोष्ठों में बाँट दिया गया था। इस दायरे के भीतर ही कवि-कर्म सीमित था। किन्तु छायावादी

१- रामचन्द्र शुक्ल - चिन्तामणि भाग १, पृष्ठ १४५।

२- महादेवी वर्मा - यामा-नीरजा, पृष्ठ १४३।

३- विश्वनाथ - साहित्य दर्पण, १।३।

कवियों की प्रकृति भिन्न थी । जड़ बंधनों से चिपकर चलना अथवा शास्त्र वर्णित कुछ संचारियों - कुमावों द्वारा स्थायी भाव का संकेत देकर अपनी उक्तियों को रस विशेष के साधे में ढालकर प्रस्तुत करना उन्हें मान्य नहीं हुआ ।

वस्तुतः किसी युग विशेष की मान्यतायें और लाक्षणिक किसी अन्य युग में यथा रूप ग्राह्य नहीं हो सकती । समय और वातावरण के अनुरूप आवर्धों और मान्यताओं को भी बदलना पड़ता है अथवा उनके संशोधित रूप की आवश्यकता पड़ती है । इसी कारण आधुनिक सुनीन समालोचक रामचंद्र शुक्ल ने 'साधारणीकरण' के रूप में प्राचीन रस-व्यंजना पद्धति की नवीन व्याख्या प्रस्तुत की, जिससे अंतर्गत रसानुभूति को लोकौघर न मानकर इसी लोक से सम्बद्ध माना गया ।^१

रस व्यंजना की नई पद्धति -

हायावादी काव्य में रस के समस्त अवयवों को प्रकट रूप में दर्शाना तथा रस निष्पत्ति हेतु तीनों रसावयवों का स्पष्ट संयोग अनिवार्य नहीं समझा गया । कहीं केवल विभावों का चित्रण उद्दिष्ट होता है कहीं केवल कुभाव अथवा संचारी भावों का, अथवा कहीं दो ही अवयव विद्यमान रहते हैं । उदाहरणार्थ -

चातक की चक्ति फुकारें
श्यामा ध्वनि सरस रसीली ।
मेरी करुणाद्रि क्या की,
टुकड़ी बांधू से गीली ॥^२

१- रामचन्द्र शुक्ल - चिन्तामणि, भाग १, पृष्ठ २२७ -

* जब तक किसी भाव का कोई विषय इस रूप में नहीं लाया जाता कि वह सामान्यतः सब के उसी भाव का आलंबन हो सके, तब तक उसमें रसोद्बोधन की पूर्ण शक्ति नहीं जाती । इसी रूप में लाया जाना हमारे यहाँ 'साधारणीकरण' कहलाता है । यह सिद्धान्त यह धोखा देता है कि सच्चा कवि वही है, जिसे लोक हृदय की पहचान हो जो अनेक विशेषताओं और विचित्रताओं के बीच मनुष्य जाति के सामान्य हृदय को देख सके । इसी लोक हृदय में हृदय के लीन होने की दशा का नाम रस कहा है ।*

२- जयशंकर प्रसाद - बाँधू, पृष्ठ १३ ।

इन पंक्तियों में जाग्रत कवि स्वयं है, स्थायी भाव है करुणा चातक की सुगार और श्यामा की सरस रसीली ध्वनि उदीपन प्रभाव है, जासु अनुभाव है, किन्तु संचारियों का कोई उल्लेख नहीं है। फिर भी कवि हृदय की करुणा से भाटक प्रभावित हुए बिना नहीं रहता। इसी प्रकार -

‘ जो घनीभूत पीड़ा थी
मस्तक में स्मृति सी छायी ।
दुर्दिन में जासु बनकर
वह जाज बरसने आयी ॥^१

कवि का अभीष्ट यहाँ दुर्दिन में उमड़ फड़नेवाले लड़कों की मर्त्यव्या कहना है, जिसमें वह सफल रहा है। यह विचार करने के लिये उसकी ऐसी ठिठकती नहीं है कि स्थायी भाव इन पंक्तियों में पुष्ट हुआ है अथवा संचारी भाव का संचार मात्र हुआ है।

निराला की निम्न पंक्तियों में केवल अनुभावों का ही स्थान हुआ है, तथापि रतिभाव अपने परिपुष्ट रूप में स्पष्ट मलक जाता है -

‘ स्पर्श से जाज लगी
जलक फलक में क्षिपी जलक
उर से नव राग जगी ।
चुम्बन चकित चतुर्दिक चंचल
हैर फेर मुख कर बहु पुस डल
कभी हास, फिर त्रास, सारा-बल
उर-सरिता उमगी ॥^२

पंक्त की रचनाओं से एक उदाहरण द्रष्टव्य है -

‘ सैवल्लिनि जाजो मिलो तुम सिन्धु से,
जलिल जालिलन करो तुम गगन का ।
चन्द्रके कुमो तरंगों के अघर
उड्डाणों गाजो पवन वीणा बजा ॥

१- जयदेव प्रसाद - जासु, पृष्ठ १४ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' - गीतिका, पृष्ठ ३३ ।

पर हृदय सब भाँति तू काँठ है
उठ किसी निर्जन विपिन में बैठकर
जुझों की बाढ़ में अपनी बिकी
मग्न भावी को हुवा दे जाँस ली ।^१

इन पंक्तियों में उदीपन और अनुभावों का उल्लेख हुआ है, 'आश्रम' कवि स्वयं है किन्तु 'जाल्म' का रूप अग्रकट है तथा संवारी भावों का भी कथन नहीं हुआ है। फिर भी कवि हृदय की निराशा, उदासी और विवशता मूर्तिमत् होकर पाठक हृदय को करुणा मिथित कर देने में सफल है। इस भाँति यहाँ करुणा रस की सफल व्यंजना हुई है।

जैसा कि प्रारंभ में कहा जा चुका है, पिशाचा और रहस्य की भावनाओं ने शाय्यावादी कवियों की रस व्यंजना में विशेष बाधा पहुँचाई है। अनुभूतिमय दृष्टांतों में जो शाय्यावादी कवि चिन्तन प्रवृत्त हो जाता है तो पाठक भी अपने को रस परिधि से परे अनुभव करने लगता है और केवल भाव व्यंजना हो पाती है, रसानुभूति नहीं। इस तथ्य के प्रमूत प्रमाण महादेवी के काव्य में मिल सकते हैं। विप्रलम्भ शृंगार के व्यंजन- स्मृति, उन्माद, व्याधि आदि संवारियों की उन्होंने कहीं कहीं अत्यंत पुन्दर योजना की है जैसे -

"विज्ञाती थी सपनों के जाल
तुम्हारी वह करुणा की कोर।
गई वह ज्यों की मुस्कान
मुझे मधुमय पीड़ा में बोर ॥"^२

अथवा -

"फल फल में उड़ते पृष्ठों पर
सुधि से लिख साँसों के जदार।
मैं अपने ही वैसुधमन में,
लिखती हूँ कुछ, कुछ लिख जाती ॥"^३

१- सुमित्रानन्दन पन्त - ग्रन्थि, पृष्ठ ३५।

२- महादेवी कर्मा - नीहार, पृष्ठ १।

३- महादेवी कर्मा - यामा- नीरजा, पृष्ठ १५६।

यहाँ प्रथम उद्धरण में 'स्मृति' तथा द्वितीय में 'उन्माद' संचारियों का विधान हुआ है, किन्तु इस प्रकार के चित्रणों में भी प्रायः प्रिय की जल्लोचिता और निराकार रूप की व्यञ्जना रसानुभूति को पूर्णता नहीं प्राप्त करने देती । विरहानुभूति की व्यञ्जना करते समय यदि प्रत्यक्षा संयोग की बात कही जाए तो सामान्य पाठक के लिए वह स्वीकार्य नहीं होता । वियोग कष्ट कल्पन के मध्य "किन्तु", "परन्तु" के आ जाने से प्रेमातिरेक में बाधा पहुँचती है और स्थायीभाव के परिपक्वतावस्था में पहुँचने के पूर्व ही पाठक अन्य दशा में पहुँच जाता है । शाय्यावादी कवियों की रहस्यवादी प्रवृत्ति के कारण ऐसा जैक स्थलों पर हुआ है । उदाहरणार्थ रामकुमार वर्मा की निम्न पंक्तियाँ द्रष्टव्य हैं -

"आह वह जोकिल न जाने क्यों हृदय को चीर रोई,
एक प्रतिध्वनि ही हृदय में दीण हो हो हाव लीई ।
किन्तु इससे आज मैं कितने तुम्हारे पास आया ।
यह तुम्हारा हीस बाया ॥^१

रस-बोध के लिये दृश्य को स्थायी बनाना और रूप चैष्टाओं को मूर्त करना परमावश्यक होता है । इसके लिये चित्रात्मक शैली अत्यन्त उपयोगी होती है, जो कि शाय्यावाद की प्रिय शैली है । प्रसाद ने इस चित्रात्मक शैली का आधार लेकर लघु आकार वाले काव्य-रूप-गीत और प्रगीत में भी बहुधा रस की सुंदर और सफल व्यञ्जना की है जैसे -

"फिर कह दोगे पहचानीं तो, मैं हूँ कौन बताओ तो ।
किन्तु उन्हीं अरों से पहले उनकी हँसी क्याओं तो ॥
सिहर मरे निज शिथिल मृदुल कंकल को अरों से फाड़ों ।
बेला बीच चली है कंकल बाहुलता से आ जखों ॥^२

यहाँ नायक-नायिका के मिलन-दृश्य को स्थायित्व प्रदान करके शृंगार रस की व्यञ्जना की गई है । प्रबंध काव्यों में यह शैली विशेष सहायक सिद्ध हुई है । प्रसाद की "कामायनी" और निराला की "राम की शक्ति पूजा" में शास्त्रीयता का पूर्ण निर्वहण न होते हुए भी इसी शैली के आधार पर पाठकों को रस मग्न कर देने की क्षमता है । उदाहरणार्थ निम्नलिखित पंक्तियों में केवल अनुमति

१- रामकुमार वर्मा - चित्रांशु, पृष्ठ ३ ।

२- जयशंकर प्रसाद - लहर, पृष्ठ १० ।

को चित्रपद्ध करके ही प्रसाद ने रस-प्रतीति कराने की एकल चैष्टा की है -

‘ शिथिल शरीर वसन विकृल
कबरी अधिक कबीर जुली
हिन्न फा मकरंद लुटी सी
ज्यों मुस्कानई हुई कली ॥^१

यहां उद्दीपन, संचारी आदि की कर्वा न होते हुए भी मात्र अनुभाव ही नायिका के नायक से मिलन की सांकेतिक अभिव्यक्ति कर देते हैं तथा इस भांति श्रृंगार रस की योजना हो जाती है ।

चिन्तात्मक शैली के अतिरिक्त शाय्यावादी कवियों ने रस निष्पत्ति हेतु मनोवैज्ञानिक शैली का भी पर्याप्त आश्रय लिया है । अनुभावों की परंपरागत योजना न करके ये कवि संचारी भावों का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण करते हैं और उसे भी पाठकों के लिए वास्वाय बना देते हैं । उदाहरण के लिये प्रसाद ने कामायनी में ‘ लज्जा ’ संचारी का मनोवैज्ञानिक विवेचन करते हुए आकर्षण, द्रुतुल्ल, संकोच, उत्सुकता, हर्ष, पुलक, मोह आदि को उसके संचारी रस में प्रस्तुत किया है और रोमांच, कानों की कालिमा, बकु, कुकी हुई दृष्टि, मंद स्मित, जलसता आदि की योजना अनुभाव रस में की है ।

कहीं कहीं प्रतीकों के संस्पर्श द्वारा रसानुभूति की चैष्टाएँ भी शाय्यावादी काव्य में लज्जित होती हैं । जैसे पंथ की निम्नलिखित पंक्तियों में :-

‘ जी तो मुकुट बंधा था माथ
हुए कल ही हल्दी के हाथ
तुले भी न थे लाज के बोल
खिले भी घुम्बन घुन्य कपोल
वातहत ललितता वह सुकुमार
मड़ी है हिन्नावार ॥^२

यहां माथे मुकुट बंधना, हल्दी के हाथ होना आदि सरल और

१- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - निर्वेद सर्ग, पृष्ठ २२० ।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि, पृष्ठ ३८ ।

बोधगम्य प्रतीक पाठक की कल्पना को परिचालित कर 'करुणा' के भाव को स्थायित्व प्रदान करते हैं। जीवन की अस्थिरता और चाणभंगुरता का बोध कराने वाले यह प्रतीक भाव, विभाव, अनुभाव, और संचारी सभी का कार्य पूर्ण करके करुणा रस की पूर्णता करते हैं। इसी प्रकार -

‘ लहरों में प्यास भरी है, है मंवर पात्र भी खाली
मानस का सब रस पीकर लुढ़का दी तुमने प्याली ॥
किंजल्क जाल है बितरें, उड़ता पराग है रुखा
है स्नेह सरोज हमारा विकसित मानस में सुखा ॥’^१

यहां भी प्यासी लहरें (अतृप्त इच्छायें) खाली मंवर पात्र (अमूर्त आकांक्षायें) लुढ़की हुई प्याली (सर्वस्व अपहरण) बितरें हुए किंजल्क जाल और उड़ता हुआ पराग (द्विन्म भिन्न स्वप्न और कल्पनायें) आदि प्रतीक आश्रय (जीव स्वयं) की वियोग जन्य पीड़ा की अनुभूति को स्थायित्व प्रदान करके पाठकों को करुणाभिभूत करने में पूर्ण सक्षम है।

शास्त्रीय पद्धति -

रस-निष्पत्ति हेतु शास्त्र वर्णित समस्त रसावयवों का प्रयोग भी छायावादी काव्य में कहीं कहीं दिखाई देता है, जैसे -

‘ आज उर के स्तर स्तर में प्राण
सजग सौ स्मृतियां सुकुमार,
दृगों में मधुर स्वप्न संसार
मर्म में मंदिर स्पृहा का मार ॥
शिथिल स्वप्निल पंखड़ियां खोल
आज अपलक कलिकारं बाल ,
ग्रंथता भूला मौरा डोल ।
सुसुप्ति , उर के सुख से वाचाल ॥

१- जयशंकर प्रसाद - वासु, पृष्ठ २८ ।

आज चंचल चंचल मन प्राण
आज रे शिथिल शिथिल तन भार
आज दो प्राणों का दिनमान
आज संसार नहीं संसार ।

आज क्या प्रिये सुहाती लाज ।
आज रहने दो सब गृह काज ।^१

यहाँ आश्रय कवि स्वयं है, पुंसि जलुंजन का बोधक है ।
द्वितीय चरण में उद्दीपनों का चित्रण है प्रथम और तृतीय चरणों में अनुभावों की
योजना हुई है । अन्तिम दो पंक्तियों में आज शब्द कवि हृदय के तीव्र आवेग
(संचारी) को प्रकट करता है । इस प्रकार विभाव, अनुभाव और संचारी भावों
के परस्पर संयोग द्वारा यहाँ शृंगार रस का पूर्ण परिपाक हुआ है । इसी प्रकार -

यह तुम्हारा हास आया ।
इन फटे से बादलों में कौन सा मधुमास आया ?
जैसे ते नीरव व्यथा के
दो बड़े आँसू बहे हैं ।
सिसकियों में वेदना के
व्यूह ये कैसे रहे हैं ?
एक उज्ज्वल तीर सा रवि रश्मि का उल्लास आया ।^२

इन पंक्तियों में भी कवि स्वयं आश्रय रूप है 'तुम्हारा' शब्द जलुंजन
का बोधक है । 'फटे से बादल' कवि की वियोग दशा को व्यक्त करते हैं, मधुमास
प्रिय के हासमोहित मुक्त-सौन्दर्य का प्रतीक है । 'आँसू' और 'सिसकी' आश्रय के
अनुभाव हैं तथा 'रवि रश्मि का उल्लास' शब्द संचारी रूप में कवि के मन में
उठनेवाली उर्मा के बोधक हैं । इस प्रकार उपर्युक्त उदाहरण में रस के समस्त अवयवों
की सह्योजना द्वारा रसि स्थायी भाव उद्दीप्त हुआ है और शृंगार रस की

१- सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन, पृष्ठ ५२ ।

२- रामकुमार वर्मा - चित्ररेखा, पृष्ठ ३ ।

निष्पत्ति हुई है ; तथापि यहाँ पर भी 'वाक्म' 'वाल्मन', उदीपन , अनुभाव, संचारीभाव आदि परंपरागत काव्य से अपना रूपगत साम्य न रखकर मौलिक और नवीन ही है ।

छायावादी काव्य में कुछ स्थल ऐसे भी हैं, जहाँ श्रृंगार रस का स्वल्प रीतिकालीन परंपरा के बहुत निकट प्रतीत होता है । उदाहरणार्थ निराला की 'जुही की कली' और शैफालिका के कुछ अंश द्रष्टव्य हैं -

निर्वय उस नायक ने निपट निठुराई की
कि कौकों की कड़ियों से
सुन्दर पुसुमार देह सारी फक्कनोर डाली
मसल दिये गौरे कपोल गोल
चौक पड़ी युवती
चक्कि चितवन निज चारों ओर फेर
हेर प्यारे को सैज पास
नम्र मुली हंसी, खिली
सैल रंग प्यारे तंग ।^१

तथा -

बंद कंजुकी के सब खोल दिये प्यार से
याँवन उभार ने
पल्लव पर्यंक पर सोती शैफालिके
मूक जाइवान भरै लालसी कपोलों के
व्याकुल विकास पर
फरते हैं शिशिर से चुम्बन गगन के ।^२

यहाँ पर प्रकृति के उपकरणों का मानवीकरण करके उसकी रति-झीड़ा के चित्रण द्वारा श्रृंगार रस की सृष्टि हुई है । विभाववादिकों

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' - जुही की कली, परिमल, पृष्ठ १६३ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' - परिमल - शैफालिका, पृष्ठ १६४ ।

का स्वयं और उनकी योजना यहाँ परंपरागत ही जान पड़ती है परन्तु इन रचनाओं में जिस प्रकार की रस-निष्पत्ति हुई है, उसे शास्त्र विहित उच्चकोटि की रस-निष्पत्ति नहीं कहा जा सकता। क्योंकि इन पंक्तियों में वर्णित क्रिया व्यापार प्राकृतिक उपकरणों पर धरित किये गए हैं और परंपरानुसार प्रकृति रति भाव को परिपुष्ट करती आई है, रति का विषय वह नहीं गनी। माता, पिता, गुरु, पशु-पक्षी, प्रकृति के विभिन्न जड़ उपकरणों आदि की रति झीड़ा का चित्रण सामाजिक दृष्टि से अनुचित समझा जाता रहा है। किन्तु छायावाद-काल तक नई शिक्षा के प्रसार और ज्ञान विज्ञान के जालोंक द्वारा जीवन के नए द्वाित्व खुल चुके थे; जिसके फलस्वरूप लोकदर्श और उचित अनुचित की परिभाषायें बदल चुकी थी। उपर्युक्त चित्र उसी बदली हुई लोक दृष्टि के परिचायक है। छायावादी कवि अपनी भावनाओं का आरोप प्रकृति पर करते ही संतुष्ट हो उठता है, क्योंकि अपने काव्य का नायक वह स्वयं है और बदली हुई सामाजिक मान्यतायें उसे आत्मरति के चित्रण की अनुमति नहीं देती।

शास्त्रीयता की कड़ाटी पर उपर्युक्त कविताओं की यदि परत की जाय तो विभाववादिकों की अनुचित योजना के फलस्वरूप इन्हें रसभास के अन्तर्गत रखा जाएगा। क्योंकि इनके द्वारा 'भाव' का रसभास तो मलीभांति ही जाता है किन्तु वह 'अनुमति' नहीं बन पाता। लेकिन छायावाद के युगीन परिप्रेक्ष्य में देखने पर यह रचनायें रसानुमति के गुण से पूर्ण हैं। यदि इनमें वर्णित बातें कवि अपने लिये कहता तो वर्तमान में वे ही रसभास का उदाहरण होती क्योंकि आधुनिक युग में अपनी रति झीड़ाओं का गोपन ही उचित माना जाता है।

रसभास और भावभास की भांति भावोदय, भावशान्ति भाव संघि और भाव शबलता के भी अनेक उदाहरण छायावादी काव्य में उपलब्ध होते हैं। मन भावों की एक जटिल समष्टि है, मनोविज्ञान के अनुसार मन में प्रायः एक साथ और एक दूसरे से भिन्न अनेक भाव स्थित रहते हैं। छायावादी काव्य मूलतः आत्मनिर्व्यञ्जक है, इस प्रकार के काव्य के लिए गीत और प्रगीत काव्य तब ही सर्वोत्तम माने गए हैं, जिनकी प्रमुख विशेषता अल्पकाल में अधिक से अधिक बात कह देने की क्षमता है, जबकि रसानुमति के लिये भाव को स्थायित्व देने की आवश्यकता होती है। इसीलिये छायावादी काव्य में इस प्रकार की निर्व्यञ्जक अधिक हुई हैं।

भावोदय -

जब एक भाव के शान्त हो जाने पर दूसरा भाव उत्पन्न होकर चमत्कार की सृष्टि करता हो, उसे 'भावोदय' कहते हैं जैसे -

“ यह तुम्हारा हास आया
 हन फटे है बादलों में कौन सा मधुमास आया
 जलित है नीरव व्याधा के दो बड़े जाँघू बहे हैं
 सिसकियों में वेदना के व्यूह यह कैसे रहे हैं ।”
 एक उज्ज्वल तीर सा रवि रश्मि का उल्लास आया ॥^१

यहाँ वियोगावस्था के चित्र को 'रविरश्मि' (जो उर्मि और उत्साह की बोधक है) का उल्लेख चमत्कारिक ढंग से परिवर्तित कर देता है ।

भाव शान्ति :

एक भाव के शान्त होने पर जब दूसरा भाव उत्पन्न होकर सौन्दर्य सृष्टि करें, जैसे -

“ निज फलक, मेरी विकलता, साथ ही
 बवनि से उर से मृगैर्जाणि ने उठा,
 एक फल निज स्नेह श्यामल दृष्टि से
 स्निग्ध कर दी दृष्टि मेरी दीप सी ॥^२

भाव संधि :

जहाँ पर दो समान शक्तिवाले भाव एक साथ व्यंजित हुए हो, वहाँ भाव संधि होती है जैसे -

“ यह रवि शशि का लोक, जहाँ छंते समूह में उदुगण ।
 जहाँ चहकते विहग, बदलते जाण जाण विधुत प्रम वन ॥
 यहाँ वनस्पति रहते, रहती सेतों की हरियाली ।
 यहाँ फूल है, यहाँ जोष, जोकिला बाम की डाली ॥

१- रामकुमार वर्मा - चित्ररेखा, पृष्ठ ३ ।

२- सुमित्रानन्दन पन्ना - वायुनिक कवि, पृष्ठ २२ ।

ये रहते हैं यहाँ जोर नीला नम, बोई धरती
 पूरण का चौड़ा प्रकाश, ज्योत्स्ना चुपचाप विचरती ।
 प्रकृति धाम यह, तृण तृण कण कण जहाँ प्रफुल्लित जीवित
 यहाँ जैला मानव ही है चिर विभाणन जीवन्मृत ॥^१

भावशक्तता :

जहाँ एमान शक्तिवाले कई भावों का एक एक करके उदय और
 संयोग हो, वहाँ भाव शक्तता होती है जैसे -

जितनीहीन थी
 लालसायें, वासनायें जितनी जमाव में
 जीवन की दीनता में और पराधीनता में
 फली लगी है चेतना के अजान में ।
 धीरे धीरे जाती है जैसे मादकता
 जाँसों के अजान में, ललाई में ही छिपती ;
 चेतना थी जीवन की, फिर प्रतिशोध की ।
 किन्तु किस युग से वासना के बिन्दु रहे सींचते
 मेरे तपस्वियों को ।
 याभिनी के गूढ़ अंधकार में
 सत्ता जो जाग उठे तारा से
 दुर्बलता को मानती थी अवलंब में
 खड़ी हुई जीवन की पिच्छिल सी मृमि पर ।
 बिखरे प्रलोभनों को मानती थी सत्य में
 शासन की कामना में कूमी मतवाली हो ।^२

हायावादी प्रबन्ध काव्यों में रस -

व्यक्तिवादी होने के कारण हायावादी कवियों की प्रवृत्ति
 प्रबंध रचना की ओर नहीं रही । जो प्रबंध ग्रंथ इस युग में लिखे भी गए, उनमें भी

१- सुमित्रानन्दन पन्त - ग्रामकिर्, पृष्ठ ६० ।

२- जयसंकर प्रसाद - लहर - प्रलय की हाया, पृष्ठ ७४ ।

रसामिव्यक्ति की दृष्टि से शास्त्रीयता के स्थान पर स्वच्छंदता और नवीनता के ही दर्शन होते हैं। उदाहरण के लिए छायावाद युग के प्रतिनिधि महाकाव्य-कामायनी पर दृष्टिपात किया जा सकता है, जिसमें शृंगार और शान्त दो विरोधाभासी रसों का अंगणी रूप प्रस्तुत किया गया है। शृंगार के अन्तर्गत उदीपन-बहुभावाद का न्यायन उसे शास्त्रीयता से भिन्न रूप प्रदान करता है। इसी प्रकार शान्त रस का भी जो रूप कामायनी में उपलब्ध होता है, वह अपने स्वयं में सर्वथा नवीन है। वह शास्त्र सम्मत न होकर प्रत्यभिज्ञा दर्शन के आनन्दवाद से प्रभावित है। शास्त्रीय दृष्टि से शान्तरस का स्थायी भाव है शम अर्थात् निरीहावस्था में आत्म विश्रान्ति जन्य आनन्द। इसका संचारी निर्वेद होता है जिसकी उत्पत्ति संसार की दुःखमयता और दाण भंगुरता के ज्ञान से होती है। किन्तु इस संचाराक्षर विश्व की चित्ति का विराट वसु मंगल और सत्य सतत चिर सुंदर^१ माननेवाली कामायनी का निर्वेद से कोई संबंध नहीं दिखाई देता। काव्यरूप प्रकरण के अन्तर्गत इस संदर्भ में विस्तार से विवेचन किया गया है, अतएव यहां पर विषय की अपेक्षित विस्तार न देकर इतना ही कहना पर्याप्त होगा कि कामायनी में शृंगार और शान्त प्रधान रूप में होने के साथ ही अन्य समस्त रस भी न्यूनाधिक रूप में प्राप्य है, किन्तु प्रकटतः परंपरागत होते हुए भी उनका स्वल्प नया है। कामायनी में सरसता पर्याप्त मात्रा में है तथापि कामायनीकार ने इसमें रस की निष्पत्ति शास्त्रीय पद्धति पर नहीं मनोवैज्ञानिक आधार पर मनोवृत्तियों के विश्लेषण चित्रात्मक शैली एवं प्रतीकों के माध्यम से कराई है। निराळा रचित प्रबन्ध ग्रंथों 'तुलसीदास' और 'राम की शक्ति पूजा' में भी रस निष्पत्ति मनोवैज्ञानिक पद्धति पर प्रतीकों एवं चित्रों की योजना द्वारा हुई है। उदाहरण के लिये 'राम की शक्ति पूजा' से उद्धृत यह पंक्तियाँ द्रष्टव्य हैं :-

* अग्निमैत्र राम विश्वविद- दिव्य शर-भंग-भाव
बिदाग-बद कौदंढ-मुष्टि सर रुधिर प्राव
रुध-यनु गुण है, कटिबंध व्रस्त तूणीर-वरण

१- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - आनन्द सर्ग, पृष्ठ २६६।

मूढ़ बटा मुकुट ही विपर्यस्त प्रति लट है तुल
 फैला पुच्छ पर, बाहुजों पर, बदा पर विपुल
 उतरा ज्यों दुर्गम पर्वत पर नैशान्यकार
 फलकी दूर तारायें ज्यों ही कहीं पार ।^{११}

यहाँ राम के वीर वेश के चित्रण में उनके अनिमेष आंख लोचन एक जाव और झोक्का मुट्ठी का बाँफना आदि से तो वीर-रस की व्यंजना होती है, किन्तु ढीला कटिबंध, बितरे हुए बाल आदि उनके मन की उदासी, सिन्नता और संशय के व्यंजक हैं। वीररस के वर्णन में उत्साह के बड़े उदासी का यह भाव चित्र शास्त्रीय दृष्टि से मटे ही अतुल्य प्रतीत हो, किन्तु आधुनिक युगीन मान्यताओं के परिप्रेक्ष्य में यहाँ निराला ने मनोवैज्ञानिक घरातल पर राम की मनःस्थिति का वर्तक सज्ज, जीवन्त और तत्काल बिम्ब प्रस्तुत किया है।

निष्कर्ष रूप में यह कहा जा सकता है कि रसामिव्यक्ति के क्षेत्र में हायावादी कवियों ने अपनी ओर से वास्त्रीयता के निर्वाह और परंपरा के पालन में कोई रुचि प्रदर्शित नहीं की है। यह और बात है कि हायावाद्युग में प्रसाद और निराला जैसे महान प्रतिभा संपन्न कवि हुए हैं, जिनकी रचनायें अपनी मर्मस्पर्शिता और प्रमविष्णुता के गुणों द्वारा किसी भी रस सिद्ध कवि से छोड़ ले सकती है। इस संदर्भ में शंभूनाथ सिंह का निम्न उद्धृत कथन महत्वपूर्ण है - "कवि का लक्ष्य अपनी भावनाओं को दूसरों तक पहुंचा देना ही रहता है और यदि इसमें वह सफल हो जाता है तो किसी न किसी कोटि की रस निव्यक्ति अवश्य हो जाती है।"^२ इस दृष्टि से यदि हायावादी काव्य की परस की जाये तो उसे रस-काव्य की कोटि में रखा जा सकता है क्योंकि अपनी भावनाओं का पाठक हृदय तक प्रसार करने में यह कवि अधिकारितः सफल रहे हैं। हृदय को हूने और उसे भाव विभोर कर देने की शक्ति उनकी रचनाओं में असीम रूप से है। हायावाद युग के पूर्वार्द्ध की जैदा उषराद के कवियों की रचनाओं में भाषा की प्रासादिकता के फलस्वरूप ये गुण अधिक मात्रा में हैं। परन्तु यह सब इन कवियों की अपनी विशिष्ट

१- शंभूनाथ सिंह - हायावाद युग, पृष्ठ २३५।

२- पूर्वोक्त विपाठी निराला - क्लामिका - राम की शक्ति पूजा, पृष्ठ १४६।

प्रतिभा का परिणाम है। सामान्यतः छायावादी काव्य रस सिद्धान्त की कसौटी पर असफल और ध्वनि सिद्धान्त के निकट सिद्ध होता है।

जिन स्थलों पर छायावादी कविताओं में रस निष्पत्ति हुई है वहाँ प्रायः मनोवैज्ञानिकता का घरातल ग्राह्य हुआ है अतएव उनमें क्लृप्त अनुभाव और संवारियों का पुनियोजित क्रम ढूँढ पाना अत्यंत कठिन है।

इसके अतिरिक्त छायावादी काव्य का द्रष्टुं सा वंश ऐसा भी है जो अमूर्त चित्रण, अत्यंत क्लृष्ट शब्दावली और अप्रचलित कल्पनावली की परम्परा के कारण रामचन्द्र शुक्ल के साधारणीकरण सिद्धान्त से भी भेल नहीं खाता। उपर्युक्त दोषों उसे लोक काव्य की सीमा में प्रवेश की अनुमति न देकर एक विशिष्ट वर्ग तक ही सीमित रखते हैं। पंथ की कविताओं से एक उदाहरण द्रष्टव्य है :-

‘ कल्पना के ये विह्वल बाग
बास के वसु हृदय के हास
वैदना के प्रदीप की ज्वाल
प्रणय के ये मधुमास ।^१

यहाँ कवि के जालम्बन का स्वप्न इतना अस्पष्ट है कि वह समस्त पाठक - समुदाय का जालम्बन नहीं बन सकता। अतः इस प्रकार की रचनाओं में अधिकतर केवल रसामास ही होता है, उच्छकोटि की रसानुभूति नहीं।

वस्तुतः छायावादी कवियों ने बड़े हुए युगादर्शों के अनुरूप ही काव्य सृष्टि की है, इसीलिये उनकी रचनाओं में रस का मौलिक स्वप्न उपलब्ध होता है। पूर्ववर्ती युगों में शृंगार प्रिय कवि ही नहीं, रसज्ञ पाठक भी नायिका-भेद, दूती अथवा सखी महत्व आदि से परिचित रहते थे अतएव बंधी हुई परिभाषा के अनुरूप काव्य वर्णन पढ़ते ही रस-निष्पत्ति सहज ही में हो जाती थी। किन्तु छायावादी कवि के लिये यह साधन महत्वहीन हो गए, क्योंकि परंपरा के विपरीत अपने काव्य का जात्रा वह स्वयं बन गया।

रीतिकाल तक अथवा आधुनिक काल के प्रारंभिक चरण तक भी नव-निरक्ष वर्णन और अंगों के ऊहात्मक चित्रण की परंपरा मिलती है। किन्तु

छायावादी कवियों ने स्वयं को इस प्रकार की परंपराओं से भी मुक्त रखा है ।
 छपर उपर उदीपनों की लौज के बदले बहुधा तरीर के सुदृढ़ का ही इन कवियों
 के लिये उदीपन हुए हैं ; जैसे -

‘ सुले मसृण मुजमुलों से
 वह जानबूझ था मिलता
 उन्नत बदाओं में आलिंगन
 सुख उदरों का तिरता
 † † †
 वे मांसल परमाणु किरण से
 विभूत थे बिस्तराते ।^१

कथना -

‘ यौवन ज्वाला से वैश्वित तन
 मृदु स्वयं सौन्दर्य प्ररोह का
 न्यौछावर जिन पर निखिल प्रकृति
 छाया प्रकाश के रूप-रंग
 वाक्वित कूट नील सिराजों में
 मधिरा से मादक रुधिर धार,
 जलित है दो तावप्य-लोक
 स्वर में निखरत संगीत तार ।
 † † † †
 यौवन की मांसल स्वस्थ गंध
 नव युग्मों का जीवनोत्सर्ग ।
 जाह्लाद बखिल सौन्दर्य जलित
 काः प्रथम प्रेम का मधुर स्वर्ग ।^२

इस प्रकार छायावादी काव्य में रस निष्पत्ति की पद्धति ही नहीं
 बदली, रसावयवों का स्वरूप भी बदल गया ।

१- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - कर्म धर्म, पृष्ठ १३३ ।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि - मानव, पृष्ठ ६६ ।

श्यावावादी काव्य और ध्वनि सिद्धान्त -

जैसा कि उपर्युक्त विवेचन में सूचित किया गया है, शास्त्रीय दृष्टि से श्यावावादी काव्य रस सिद्धान्त की अपेक्षा ध्वनि सिद्धान्त के अधिक निकट प्रतीत होता है, अतएव इस आधार पर भी यहाँ श्यावावादी काव्य का सौजाप्त विवेचन प्रासंगिक होगा ।

कविता पढ़ते समय दो प्रकार के अर्थों का बोध हो जाता है, एक तो उसका शाब्दिक अर्थ और दूसरा शब्दातिरिक्त अर्था प्रतीयमान अर्थ । ध्वनिवादियों ने इस द्वितीय प्रकार के अर्थ को ही विशेष महत्त्वपूर्ण माना है । कविता का अभिधेयार्थ और शब्द जहाँ अपने को गौण बनाकर दूसरे प्रकार के अर्थ की व्यंजना करते हैं, उस काव्य-विशेष को ही ध्वनि-काव्य की संज्ञा दी जाती है।^१ शब्द का सामान्य अर्थ अर्थात् वाच्यार्थ सभी व्यक्ति सज्ज ही जान लेते हैं किन्तु जब उसका शब्दातिरिक्त अर्थ प्रकट होता है तब उससे चमत्कृत होकर सङ्ख्य का मन आनन्द किमोर ही उठता है । यह चमत्कारोत्पादक एवं आनन्ददायक व्यंग्यार्थ ही रस की प्रतीति कराता है । अर्थात् पाठक का हृदय प्रतीयमान अर्थ की स्पष्टीयता में डूबकर द्रवित होता है । मन की इस द्रवित अवस्था के कारण उसका चित्त कवि के भावों के अनुरूप बदलकर वर्ण्य वस्तु के साथ अपना रागात्मक संबंध स्थापित कर लेता है । चित्र की यह छल्लीनावस्था ही रस वशा है, जिसका उद्भव काव्य के व्यंग्यार्थ में निहित चमत्कार से होता है । इस प्रकार ध्वनिवादी भी काव्य के अंतर्गत रस को आनन्दप्रद तत्त्व मानते हुए प्रकारान्तर से उसे ही काव्यात्मा मानते हैं । वाच्यार्थ और लक्ष्यार्थ की अपेक्षा व्यंग्यार्थ को अधिक महत्त्वपूर्ण मानने का कारण भी यही है कि वह रस की प्रतीति करानेवाला होता है ।

ध्वनिवादी आचार्य आनन्दवर्धन ने व्यंग्य तत्त्व के आधार पर ध्वनि के तीन भेद किये हैं - वस्तु-ध्वनि, अलंकार ध्वनि और रस ध्वनि । इनमें रस ध्वनि को ही उन्होंने मुख्य माना है । वस्तु ध्वनि और अलंकार ध्वनि की उत्पत्ति शब्द की शक्ति से होती है किन्तु रस ध्वनि शब्द अथवा अर्थ की शक्ति से वाच्य न होकर विभाववादियों से व्यक्त होती है । इस प्रकार ध्वनि सिद्धान्त के

१- आनन्दवर्धन - ध्वन्यालोक १।१३ (व्याख्याकार आचार्य विश्वेश्वर)

* - यत्रार्थः शब्दो वा तत्पर्युपसर्जनीकृत स्वार्थो ।

व्यक्तः काव्य विशेषः स ध्वनिरिति सूरिभिः कथितः ॥*

अन्तर्गत भी विभावादिकों की उपस्थिति बाधस्क मानी गई है, किन्तु उनके प्रतिपादक शब्दों को महत्व नहीं दिया गया है। विभावादिकों से पूर्णतया पुष्ट न होने वाले भाव अर्थात् भावाभास, रसामास के अतिरिक्त रस की निम्नतर कीटि में जानेवाले भावोदय, भावशान्ति, भावसंधि, भावशयलता को भी व्यक्तिवादियों ने अपनी सिद्धान्त में अंतर्भूत कर लिया है। अर्थात् ये सभी व्यंग्य हैं।

वस्तु ध्वनि :

जहाँ किसी वस्तु का वास्तविक तथा भाविक चित्रण हो वहाँ वस्तु-ध्वनि होती है। वस्तु ध्वनि की उत्पत्ति अनेकार्थक शब्दों अर्थात् अनेक अर्थ व्यक्त करनेवाले शब्दों के कारण होती है जैसे -

वन वन उपवन उपवन ,
 छाया उन्मन उन्मन गुंजन
 नव नय के जलियाँ का गुंजन
 + + + +
 बन फैला फूलों में विकास
 मुकुटों के उर में मंदिर वास
 अस्थिर सौरभ से मलय स्वास
 जीवन मधु संख्य को उन्मन
 काते प्राणों के अलि गुंजन ॥१॥

इन पंक्तियों में प्रकटतः प्रकृति चित्रण होते हुए भी स्फूर्तिपूर्ण अर्थ की अभिव्यक्ति हुई है। अर्थात् यहाँ पर प्रभर भी हैं और सौन्दर्यपूर्ण छंद का नक्शुक्क कवि भी। फूलों में सुवास, मुकुटों के उर में मंदिर वास आदि के द्वारा एक ओर तो वर्तमान का दृश्य चित्रित किया गया है, दूसरी ओर नव वर्ण के कवियों (छायावादी) के भावों में जाती परिपक्वता और उनका प्रभर वृत्ति अपनाकर जीवन के सार संख्य के महत्वपूर्ण कार्य में प्रवृत्त होना आदि अर्थ भी ध्वनित हो रहे हैं। वस्तु ध्वनि दो प्रकार की होती है - अभियामूलक शब्द - शक्त्युद्भव

ध्वनि और अभिवामूलक कर्तृशक्त्युद्भव ध्वनि । उपर्युक्त उदाहरण द्वितीय प्रकार का कहा जाएगा । अभिवामूलक शब्द शक्त्युद्भव ध्वनि के उदाहरण रूप में निराला रचित निम्न पंक्तियाँ प्रष्टव्य है -

“ चढ़ मृत्यु तरणि पर पूर्ण चरण
कहें पितः, पूर्ण बालोक-वरण
करती हूँ मैं यह नहीं मरण
सरोज का ज्योति शरण- तरण ॥^१

इन पंक्तियों के संपूर्ण अन्तकार का आधार सरोज शब्द है जो कवि की मुनी का नाम है साथ ही कमल का पर्यायवाची भी । “ कमल ” पुष्पौद्धय में ही खिलता है उसी प्रकार कवि की स्वर्गवासिनी मुनी सरोज भी वस्तुतः मृत्यु को नहीं प्राप्त हुई । वह पूर्ण बालोक का वरण करती हुई दूसरे लोक को चली गई है । वह सरोज है, अतः उसका ज्योति की शरण में जाना अभिवार्य था । यदि यहाँ सरोज के स्थान पर अन्य कोई नाम होता तो इन पंक्तियों में यह सौन्दर्य न उत्पन्न होता ।

जलंकार ध्वनि -

जिन स्थलों पर जलंकार शब्द या कर्ष द्वारा वाच्य न होकर व्यंग्य हो अर्थात् वस्तु द्वारा ध्वनित हो, वहाँ जलंकार ध्वनि होती है । जैसे -

“ विकसित सर सिज बन वैभव
मधु ऊँजा के जंजल में ।
उपहास करावे अपना
जो हँसी देत है फल में ॥^२

यहाँ शब्द या कर्ष द्वारा किसी जलंकार की योजना नहीं की गई है किन्तु प्रतीप जलंकार यहाँ व्यंग्य है, जिसके द्वारा नायिका के मधुर हास्य

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी “ निराला ” - रागविराग- सरोज स्मृति, पृष्ठ ७६-८० ।

२- कयसकर प्रसाद - वासु, पृष्ठ २३ ।

की व्यंजना हुई है। हायावादी काव्य में अलंकार ध्वनि के उदाहरण बड़े परिमाण में प्राप्य हैं। पंत की ग्रन्थि की निम्न उद्धृत पंक्तियाँ द्रष्टव्य हैं :-

‘सलिल शोभे जो पतित आलस प्रसर
सदय हो तुमने लगाया हृदय से
एक तरल तरंग से उसको बचा
दूसरी में क्यों डुबाती हो पुनः ?’^१

इसमें भी उपमा और रूपक अलंकार वाच्य न होकर व्यंग्य हैं, जिनके द्वारा नायिका के प्रति उपालम्भ की व्यंजना की गई है।

ध्वनिवादी वाचाचार्यों ने ध्वनि के मूलतः दो भेद किये हैं -

(क) उदाणामूला अथवा अविवक्षिता वाच्य ध्वनि और (ख) अमिषामूला अथवा विवक्षिता वाच्य ध्वनि।

उदाणामूला ध्वनि के भी दो भेद बताए गए हैं - अर्थात्तर संक्रमित वाच्य ध्वनि - अर्थात् जब वाच्यार्थ दूसरे अर्थ में संक्रमित हो जाये तथा अत्यंत तिरस्कृत अविवक्षिता वाच्य ध्वनि + जब वाच्यार्थ पूरी तरह से तिरस्कृत हो जाए।

प्रथम प्रकार की ध्वनि के उदाहरण स्वल्प प्रसाद की ‘कामायनी’ से उद्धृत निम्न पंक्तियाँ द्रष्टव्य हैं :-

‘कहा संस्कार अतिथि हूँ मैं,
और परिचय व्यर्थ।
तुम कभी उद्विग्न इतने
थे न इसके अर्थ’^२

श्रद्धा का मनु के प्रति कथन है कि मैं तो ‘अतिथि’ हूँ पैरा और परिचय पूछने की आवश्यकता नहीं है। अतिथि = अ + तिथि, अर्थात् जिसका जाना-जाना दोनों ही अनिश्चित हो। ‘अतिथि’ का वाच्यार्थ यहां दूसरे अर्थ में संक्रमित होकर नया अर्थ ध्वनित करता है - मैं तो अतिथि हूँ, जिस प्रकार मैं आयास

१- सुमित्रावन्दन पन्त - ग्रन्थि, पृष्ठ १०।

२- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - वाचना सर्ग, पृष्ठ ६५।

जा गई थी उसी प्रकार मैं कभी अनायास चली भी जा सकती हूँ अतः मुझसे धनिष्ठता बढ़ाने के लिये तुम्हारी यह उद्दिग्भता उचित नहीं है ।

द्वितीय प्रकार के अर्थात् अत्यंत तिरस्कृत अविवक्षित वाच्य-ध्वनि के उदाहरणों का हायावादी काव्य में बाहुल्य है। जैसे -

‘ उड़ गया अजानक लो मूँवर,
फड़का अपार पारद के पर ।’^१

इन पंक्तियों का वाच्यार्थ अत्यंत तिरस्कृत है, क्योंकि पर्वत के पर नहीं होते, अतः वह उड़ नहीं सकता । ध्वनित होनेवाला प्रतीयमान अर्थ यह है कि बावस झु के कारण आकाश कुहरे जैसा बादलों से इस प्रकार आच्छादित हो गया है कि उसमें बड़े-बड़े पर्वत तक अदृश्य हो गए हैं ।

‘ हीरे का हृदय हमारा
कुक्का शिरीष कोमल ने ।’^२

अभिप्रेयार्थ की दृष्टि से यह पंक्तियाँ सर्वथा असंगत लगती हैं, क्योंकि शिरीष जैसे कोमल पुष्प से हीरे का कुक्का जाना असंभव है । किन्तु यहाँ अभिप्रेयार्थ अत्यंत तिरस्कृत है ‘ हीरे का हृदय ’ का लक्ष्यार्थ है - हीरे के समान उज्ज्वल (स्वच्छ, पवित्र भावनाओं वाला) फलतः प्रतीयमान अर्थ यह हुआ कि शिरीष पुष्प जैसी सुंदर और कोमल नायिका ने कवि के स्वच्छ और पवित्र भावना-युक्त हृदय को तोड़ दिया ।

महादेवी लिखती हैं :-

‘ तुम्हें बांध पाती सपने में ।

+ + + +

रक्ती कितने स्वर्ग एक

लघु प्राणों के स्पर्दन अपने में ॥’^३

१- सुमित्रानन्दन पन्त - वाघुनिक कवि - पर्वत प्रदेश में पावस, पृष्ठ १३ ।

२- जयशंकर प्रसाद - जाँघ, पृष्ठ ३० ।

३- महादेवी वर्मा - नीरजा, पृष्ठ ६ ।

प्राणों के एक झोटे से स्पन्दन में स्वर्ग रच सकना किसी प्रकार संभव नहीं। इस वाच्यार्थ को तिरस्कृत करके प्रतीयमान अर्थ यह प्रकट होता है कि कवियित्री को यदि प्रत्यक्षा न मेली, स्वप्न में ही दाण भर को प्रिय का साक्षात्कार हो जाए, तो वह छोटा सा दाण भी अनेकानेक स्वर्गों की प्राप्ति के समान जाह्लादकारी होगा।

अभिवामूला ध्वनि -

इसके भी दो भेद हैं - अलङ्कार्य व्यंग्य ध्वनि और अलङ्कार्य व्यंग्य ध्वनि। अलङ्कार्य व्यंग्य ध्वनि में वाच्यार्थ से व्यंग्यार्थ के बोध का क्रम लङ्घित नहीं किया जा सकता। वाच्यार्थ को समझने के तुरंत बाद ही पाठक प्रतीयमान अर्थ की समझीयता में डूब जाता है। अलङ्कार्य व्यंग्य ध्वनि के उदाहरण रस भावादिक होते हैं जहाँ जहाँ रस भाव, रसामास, भावाभास, भावोदय, भावशान्ति भावसंधि तथा भावशुद्धता होगी वहाँ- अलङ्कार्य व्यंग्य ध्वनि अनिवार्य रूप में होगी। हायावादी काव्य में रसभावादिकों का प्राचुर्य है, पिछले पृष्ठों में इनका विवेचन हो चुका है, अतः यहाँ इनकी पुनरावृत्ति आवश्यक होगी। अलङ्कार्य व्यंग्य ध्वनि में वाच्यार्थ से व्यंग्यार्थ के बोध का क्रम लङ्घित किया जा सकता है। इसके तीन भेद बताए गए हैं - शब्दशक्त्युद्भव ध्वनि, अर्थ शक्त्युद्भव ध्वनि और उभय शक्त्युद्भव ध्वनि।

शब्द शक्त्युद्भव अलङ्कार्य व्यंग्य ध्वनि -

जिन स्थलों पर ऐसे शब्दों का प्रयोग हुआ हो कि उनके अतिरिक्त अन्य शब्द व्यंग्यार्थ का बोध कराने में असमर्थ हों, वहाँ शब्दशक्त्युद्भव अलङ्कार्य व्यंग्य ध्वनि होती है। जैसे -

‘बोरी मानस की गहराई’

तू मुप्त शान्त कितना शीतल,

निर्भीत मैं ज्यों पूरित जल

+ + +

यह विश्व का है पर हाई ॥^१

यहाँ 'मानस' शब्द है परावर, तदुपरान्त हृदय का व्यंग्यार्थ ध्वनित हो रहा है । 'मानस' का समानार्थक अन्य कोई शब्द यदि उसी स्थान पर रख दिया जाए तो अभीष्ट व्यंग्यार्थ ध्वनित नहीं होगा । इसी प्रकार ' (प्रिय) यामिनी जागी ।' ^१ में यदि 'यामिनी' शब्द बदलकर उसी स्थान पर निशा, रजनी आदि कोई अन्य फ्याँटवाची शब्द प्रयोग किया जाए तो याम-याम गिनकर प्रतीकारत अपरुक्त जागरण की जो व्यंजना है, वह समाप्त हो जाएगी । छायावादी कवियों ने अधिकारतः इसी प्रकार की छुक-बुक के साथ अपनी काव्य में ध्वनिमय शब्द मणियों की भाँति जड़े हैं । माणा प्रकरण में इनका उल्लेख हो चुका है ।

अशिक्षितपुद्गल संलक्ष्यक्रम व्यंग्य ध्वनि -

जहाँ किसी विशिष्ट शब्द को हटाकर उसी स्थान पर अन्य कोई फ्याँटवाची शब्द रख देने पर भी अर्थ के कारण व्यंग्यार्थ का बोध होता है, वही यह ध्वनि होती है । जैसे -

‘ जब घाँत घरा खिल गया गगन,
उर उर को मधुर ताप प्रसन्न
बहती समीर , चिर जालिंम ज्यों उन्नत ॥
फरते हैं शस्त्र से जाण जाण
पृथ्वी के अपरों से निःस्वन
ज्योतिर्मय प्राणों के बुम्बन, संजीवन ॥’ ^२

इन पंक्तियों में मुगल शासित भारत की संस्कृति के सूर्यास्त और मुस्लिम सभ्यता के चंद्रोदय के पश्चात् भारतीयों का क्लेशिता में डूब जाने का अर्थ ध्वनित हो रहा है । यहाँ शब्दों का रूप परिवर्तित कर देने पर भी अर्थ के कारण इसी व्यंग्यार्थ का बोध होता रहेगा । अशिक्षितपुद्गल ध्वनि के तीन उपभेद किये गए हैं - (क) स्वतः समझी (ख) कवि प्रौढौकि मात्र सिद्धि और (घ) कवि निबद्ध मात्र प्रौढौकि मात्र सिद्धि । स्वतः समझी से तात्पर्य है जो संसार में साधारणतया

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' - गीतिका, पृष्ठ ४ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' - कुलसीदास, पृष्ठ १५ ।

दिताई पड़े । उपर्युक्त उदाहरण इसके अन्तर्गत रक्खा जा सकता है । कवि प्रौढीकि-
मात्र सिद्धि ध्वनि कहाँ होती है जहाँ कवि विशेष द्वारा कही गई बात का संबंध
कवि परंपरा से हो क्योंकि जो कवि कल्पना द्वारा ही सिद्ध हो सके, जिसका
संसार में वास्तविक अस्तित्व न हो । कवि निबद्ध पात्र प्रौढीकि मात्र सिद्धि ध्वनि
कहाँ होती है जहाँ किसी कवि परंपरा से सिद्ध बात को कवि कल्पित पात्र कहें ।
हायावादी काव्य में इन सभी के जैसे उदाहरण सुलभ हैं । जैसे -

‘ धूम धुंजारे काजर कारे,
हम ही बिकरारे बादर ।
मदन राज के वीर बहादुर,
भावस के उड़ते फणिधर ॥^१

इन पंक्तियों में कवि द्वारा निबद्ध पात्र-बादल स्वयं अपना
परिचय दे रहे हैं - बादलों के द्वारा स्वयं को कामदेव के ऐनिक^१ और भावस के
उड़ते सर्प कहा गया है । इस प्रकार के कथन सत्य न होकर कल्पनाश्रित ही है किन्तु
वाच्यार्थ से बादलों का काम भावना को उदीप्त करने और प्रिय वियोगवश वृणा^२
रूप में मन को संताप देने का कार्य व्यक्त होता है । अतएव इन पंक्तियों में वाक्यगत
कविनिबद्ध पात्र प्रौढीकि मात्र सिद्धि- अर्थवत्पुद्गल संलक्ष्यक्रम व्यंग्य ध्वनि है ।

उभय शक्त्युद्भव संलक्ष्यक्रम व्यंग्य ध्वनि -

जहाँ शब्द और अर्थ दोनों ही व्यंग्यार्थ का बोध करानेवाले हों,
क्याचित् कुछ शब्दों को बदलकर उनके पर्यायवाची शब्द रख देने पर भी उसी अर्थ का
बोध हो तथा कुछ शब्द बदल जाने पर उसी अर्थ को व्यक्त करने में अड़ाम हो, वहाँ
उभयशक्त्युद्भव संलक्ष्यक्रम व्यंग्य ध्वनि होती है । जैसे-

‘ मुंद नयनों में कंचल
नयन का जादू मरा तिल
दे रही हूँ कलस अकिल
को सबीला रूप तिल-तिल ॥^२

१- सुमित्रानन्दन पन्त - जायनिक कवि - पृष्ठ २८ ।

२- महादेवी कर्मा - हाव्यगीत, पृष्ठ ४२ ।

यहाँ नयन का जादू मरा तिल, 'जल', 'ज्वल', 'सजीला' आदि शब्द महत्वपूर्ण और अनेकार्थक हैं जिनसे एक साथ कई अर्थ व्यक्त हो रहे हैं :- (क) मैं अपने ज्वल (ध्यानस्थ) नेत्रों की पुतली को मूँदकर (जिसमें किसी का जादू मरा रूप बस गया है) उसे जल (पुतली स्वयं को दिखाई नहीं देती) 'ज्वल' (निराशा के आधिक्यवश जो दर्शनार्थ ज्वल नहीं है) - को तिल तिल कर अपना रूप दे रही हूँ (रात दिन अतिस बंद करके रोती हूँ और रो रोकर अपना रूप सौन्दर्य मण्डित कर रही हूँ।) (ख) - नयन का जादू मरा तिल - परमाकर्षक मेरा प्रियतम । मैं अपने प्रिय की स्थिर हवि को अपने नेत्रों में बंदकर उसे तिल तिल (धीरे-धीरे) सजीला रूप देने का प्रयास कर रही हूँ । अर्थात् उसके रूप को साकार करने हेतु प्रयत्नशील हूँ तथा (ग) - ज्वल (ध्यानस्थ) नेत्रों में जादूभरी पुतली (प्रियतम हवि सिक्क) को बंद करके मैं उस जल, ज्वल (निष्कुर, अपरिवर्तनशील) को धीरे-धीरे अपना सजीला रूप दे रही हूँ, अर्थात् रो रोकर क्षीण हो रही हूँ । अपना रूप से तात्पर्य जल के परित्याग से भी हो सकता है और 'आत्मा' से भी । 'आत्मा' के अर्थ में लेने पर व्यंग्यार्थ होगा कि उस जलस्थ स्थिर प्रियतम (परमब्रह्म) में मैं अपने को लय करती जा रही हूँ ।

यहाँ जादू मरा तिल के बदले 'पुतली' कहने पर भी व्यंग्यार्थ बाधित नहीं होगा, 'जल' के स्थान पर उसका पर्यायवाची 'जृश्य' भी रक्ता जा सकता है, किन्तु 'सजीला' का स्थान सुसज्जित नहीं ले सकता क्योंकि 'सजीला' में जाग्रता और करुणा का भाव है । इसी भाँति 'ज्वल' के स्थान पर अन्य कोई पर्यायवाची रख देने पर व्यंग्यार्थ वही रहेगा, किन्तु 'ज्वल' में प्रिय की 'निष्कुरता' की जो सूक्ष्म व्यंजना है, वह समाप्त हो जाएगी । इस प्रकार उपर्युक्त उदाहरण में शब्द और अर्थ की सम्मिलित शक्ति व्यंग्यार्थ को व्यक्त कर रही है अतएव यहाँ उभय शक्त्युद्भव अभिव्यक्ति संलक्ष्य क्रम व्यंग्य व्यति है। आयावाद में इस प्रकार के उदाहरणों का भी बाहुल्य है क्योंकि व्यंजना शब्द शक्ति आयावादी कवियों को अत्यंत प्रिय रही है, तथा सस्वर शब्दों का प्रयोग उनकी शिल्पगत मौलिक विशेषता है । तथापि आयावादी - काव्य की स्काधिक अर्थ व्यक्त करनेवाली रचनाएँ भी उतनी दुरुह नहीं हैं कि उन्हें समझने के लिये पूर्वसुगीन

व्यङ्ग्यार्थ काव्य (रीतिकालीन काव्य परंपरा, बिहारी आदि के दोहे) की भाँति शास्त्रीय ज्ञान अनिवार्य हो । हायावादी काव्य की ध्वनि न तो बिलकुल सहज सरल कही जा सकती है, और न अतिरम्य बोद्धि । उसे हृदयंगम करने के लिये कामशास्त्र, नायिका भेद आदि के सिद्धान्तिक ज्ञान की आवश्यकता नहीं है तथापि एक विशेष मानसिक स्तर अवश्य अपेक्षित है ।

निष्कर्षतः हायावादी काव्य रसमय अवश्य है, किन्तु उसमें रस का परंपरित निवास नहीं है, क्योंकि अधिकारतः उसका स्वयं प्रगीतात्मक और उसकी प्रकृति नवीनतानुगायी है । उसमें प्राचीन रस-सिद्धान्त का युगानुरूप विकसित नवीन रूप प्राप्य है । उसमें रस की निष्पत्ति विभावादिकों की स्पष्ट योजना द्वारा न होकर मनोवैज्ञानिक घरातल पर मनोवृत्तियों के सूक्ष्म विश्लेषण द्वारा हुई है । इसमें चित्रात्मक एवं प्रतीकात्मक शैली है पर्याप्त सहायता ली गई है ।

हायावादी काव्य में लक्षणा-व्यङ्ग्य का व्यापार अधिक है, इसीलिये उसमें रसवत्ता की अपेक्षा रमणीयता अधिक है । लक्षणा-व्यङ्ग्य के प्रति मुकाब के मूल में हायावाद का स्थूल के प्रति विद्रोह और सूक्ष्म-चित्रण की प्रवृत्ति सम्मिश्रित है । अपनी इसी प्रवृत्ति के कारण हायावादी काव्य रसवादी-काव्य-परंपरा की अपेक्षा ध्वनि-सिद्धान्त के अधिक निकट है । वह ध्वनि-सिद्धान्त की दृष्टि से अत्यंत सफल और उच्चकोटि का काव्य है । अस्तु शास्त्रीयता के निकष पर हायावादी कवियों को 'रस-सिद्धान्त' नवीनतावादी अथवा 'प्रयोगवादी' और 'ध्वनि - सिद्धान्त' परंपरावादी के रूप में सिद्ध करता है ।

हायावादी काव्य में काव्य रूप

काव्य रूप और प्रेम -

* काव्य-रूप* जाँरीजी शब्द फ़ार्म (Form) का समानार्थक है और कविता के वाङ्मय व्याकार के लिए प्रयुक्त होता है । प्रत्येक कवि अपने विचारों और अनुभूतियों को मूर्त रूप देने हेतु अभिव्यंजना शिल्प के विभिन्न तत्वों से समन्वित एक विशिष्ट प्रणाली का अनुसरण करता है, इस प्रक्रिया में उसकी रचना जो निश्चित आकार ग्रहण करती है, वही उसका काव्य रूप होता है । इस प्रकार काव्य रूप अभिव्यंजना शिल्प का ही अंग है, किन्तु अपेक्षाकृत अधिक व्यापक और महत्वपूर्ण है, क्योंकि इसमें शिल्प संबंधी अन्य तत्व-भाषा, छंद, अप्रस्तुत आदि भी समाविष्ट रहते हैं । काव्य रूप का काव्य के विषय पर भी गहरा संबंध रहता है । काव्य का विषय जैसा होता है उसी के अनुरूप कृति भी अपनी अपेक्षा निर्धारित कर लेती है । महाकाव्य में विषय की व्यापकता और औदात्य उसके वाङ्मय रूप में व्यापकता और विराटत्व उत्पन्न कर देता है, इसके विपरीत विषय-संकोच वैयक्तिकता और स्वच्छंदता के फलस्वरूप गीत और प्रगीत का वाङ्मयाकार महाकाव्य जैसा विशाल और विराट न होकर सरल और छोटा होता है ।

काव्य रूप के संदर्भ में एक महत्वपूर्ण तथ्य यह है कि कवि के निजी व्यक्तित्व और उसके युगीन परिवेश के अनुरूप ही इनका रूप बनता-बढ़ता है । महाकाव्य के रचयिता का व्यक्तित्व किसी गीतकार की तुलना में निश्चय ही महान होगा । उसके विचार, आदर्श और स्वप्न एक साधारण कवि की अपेक्षा कहीं अधिक श्रेष्ठ उदात्त और विराट होंगे । इसके अतिरिक्त यह सर्व स्वीकृत सत्य है कि युग जीवन प्रत्येक साहित्यिक कृति में किसी न किसी रूप में अवश्य प्रतिबिम्बित होता है । प्रायः यह देखा जाता है कि युग-जीवन में जब शान्ति, स्थिरता और व्यवस्था रहती है तब तदयुगीन साहित्य के काव्य रूपों में भी स्थिरता और परंपरा

की प्रवृत्ति प्रचलन रखती है। इसके विपरीत युग-जीवन की अन्तिम संघर्ष और विश्रुतलतामयी स्थितियों काव्य रूपों में भी वैविध्य अस्थिरता और विश्रुतलता के रूप में प्रतिभाषित होती है। इस प्रकार किसी कृति के एक निश्चित रूपान्तर में ढलने की प्रक्रिया में रचनाकार के व्यक्तित्व तथा युग परिवेश का महत्वपूर्ण योग रहता है। इसी के फलस्वरूप दो भिन्न व्यक्तियों द्वारा दो भिन्न युगों में लिखी गई एक ही काव्य विधा के अन्तर्गत जानेवाली कृतियों में भी पर्याप्त अंतर उद्भासित होता है। तात्पर्य यह कि समान काव्य रूप के अन्तर्गत जानेवाली कृतियों का रूपान्तर भी वस्तुतः समान नहीं होता; फिर भी प्रत्येक काव्य का एक विशिष्ट रूपान्तर होना निश्चित है - चाहे वह किसी परंपरागत काव्य रूप में शास्त्रीय मान्यताओं एवं परिणीमाओं में जाबद हो अथवा कवि के अद्विष्ट विद्रोह व्यक्ति एवं प्रसर प्रतिभा के उन्मेष से सर्वथा नवीन अमृतपूर्व रूपान्तर ग्रहण कर ले, चाहे वह कवि की विराट कल्पना को साकार करनेवाला वृद्धाकार महाकाव्य हो, अथवा उसकी दार्ष्टिक मनःस्थिति का गीतमय सख उच्छलन - क्योंकि काव्य रूप कवि के काव्य शिल्प का वह व्यापक तत्त्व है, जो उसकी प्रतिभा द्वारा संयोजित विभिन्न कलात्मक उपकरणों को परस्पर समन्वित कर एक निश्चित रूप रेशा में जाबद करता है और कवि की प्रतिभा के उदास एवं असंयत ज्वार को संयत करता है।^{१०}

भारतीय काव्यशास्त्र में पंच काव्य के मुख्य दो रूपों का उल्लेख मिलता है - "निबद्ध" और "अनिबद्ध"। इन्हें ही प्रबंध और मुक्तक की संज्ञा दी जाती है। "अनिबद्ध" मुक्तक निबद्ध "प्रबंध" स्थिति प्रसिद्धः^{११} जैसा कि नाम से ही स्पष्ट है प्रबन्ध काव्यों में पूर्वोपर संबंध की अनिवार्यता रहती है क्योंकि एक छंद दूसरे छंद से कथा सूत्र अथवा विचारों के आधार पर जुड़ा रहता है। इसके विपरीत मुक्तक काव्यों में प्रत्येक छंद अपनी जाय में पूर्ण^{अथवा} व्यक्तिक संज्ञा से मुक्त रहता है।

प्रबन्ध काव्य के अन्तर्गत 'महाकाव्य' और 'सण्ड काव्य' दोनों आ जाते हैं। महाकाव्य जीवन का पूर्ण चित्र प्रस्तुत करता है और सण्ड काव्य जीवन का सण्ड चित्र अर्थात् महाकाव्य का 'विषय' संपूर्ण जीवन होता है और

१- प्रतिभा कुष्णाग्र - छायावाद का काव्य शिल्प, पृष्ठ १८-१९।

२- वामन - काव्यालंकार सूत्रवृत्ति - १ अधिकरण, व्याख्या, गोपेन्द्रत्रिपुरहर भूषाल।

समूह काव्य का विषय जीवन की कोई महत्वपूर्ण घटना अथवा परिस्थिति विशेष होती है ।

साहित्यशास्त्रियों द्वारा काव्य की केवल दो ही कोटियों का निरूपण हुआ है, अतएव मुक्तक काव्य में ही आज के बहुप्रचलित काव्य रूपों 'गीत' और 'प्रगीत' को भी अंतर्नीहित समझ लिया जाता है किन्तु इनकी प्रकृति मुक्तक काव्य से उतनी ही भिन्न है जितनी प्रबन्धकाव्य से ।

प्रबन्ध काव्य में कवि का पूरा ध्यान काल के वस्तु व्यापार और पात्रों के चरित्र चित्रण को दिशा में केन्द्रित रहता है, अतएव उसमें वैयक्तिक अनुभूतियों के चित्रण के लिए कवि को अवसर नहीं मिलता, अथवा कम मिलता है । इसी प्रकार मुक्तक काव्य में भी कवि वस्तुगत चित्रण की ओर ही उन्मुख रहता है । उसे किसी तथ्य के उद्घाटन की चिन्ता इतना अवकाश ही नहीं देती कि वह अपने 'स्व' को महत्व देकर स्वतंत्र रूप से अपनी बात कह सके । अतः विपरीत गीत और प्रगीत स्वानुभूति पर आधारित कुछ वैयक्तिक काव्य रूप हैं । अर्थात् मुक्तककार का दृष्टिकोण जहाँ विषयगत एवं वस्तुपरक होता है, वहाँ गीतकार अथवा प्रगीतकार का दृष्टिकोण भावपरक होता है । दृष्टिकोण के इस सूक्ष्म किन्तु महत्वपूर्ण अन्तर को लक्ष्य करके बाबूछ गुलाबराय ने मुक्तक काव्य के भी 'पादय' मुक्तक' और 'गैय मुक्तक' दो भेद करते हुए प्रगीत को गैय मुक्तक' के अन्तर्गत रक्खा है ।^१ पादय मुक्तक में चित्रण की प्रधानता रहती है और गैय मुक्तक में आत्मप्रव की । पादय मुक्तक के अन्तर्गत वे रचनाएँ रक्खी जा सकती हैं जो यत्न साध्य हैं और जिनमें बुद्धि व्यापार, वाग्वैदग्ध्य, उक्ति चमत्कार आदि का प्राधान्य हो । गैय मुक्तक की कला अपेक्षाकृत सहज और अंतःस्फूर्त होती है ; आत्मपरक चित्रण की प्रधानतावश उसमें भावनाओं का तारतम्य और एक सहज प्रवाह रहता है जो उसमें संगीत की दृष्टि करता है । गाये जा सकने की योग्यता रखने के कारण 'प्रगीत' को गैय मुक्तक की संज्ञा देना युक्ति युक्त है । गैय मुक्तक का ही एक अन्य नाम गीति काव्य है, जो आजकल बहु प्रचलित है । गीतिकाव्य के अन्तर्गत गीत और 'प्रगीत' दोनों जा जाते हैं ।

गीत शैली हमारी चिर परिचित काव्य शैली है । विधापति ,

कबीर, मीरा, सूर आदि के साहित्यिक गीतों की लम्बी परंपरा के अतिरिक्त सुख दुख की भावमयी स्थितियों में गाये जानेवाले सामाजिक संस्कारों और रीति-रिवाजों से संबंधित अस्तित्व लौकगीत भी हमारी सामाजिक संघटा रूप में उपलब्ध है, जिन्होंने बहुधा साहित्यिक गीतों को भी अपनी भावमयता और छंद द्वारा परास्त किया है। वरन् यह भी कहा जा सकता है कि साहित्यिक गीतों के जन्म-दाता भी लौकगीत हैं। लौकगीतों के नाद सौन्दर्य युक्त जगद् रूप में जैसे जैसे अर्थ योजना के साथ विभिन्न काव्यात्मक गुणों का समावेश होता गया, वैसे वैसे गीतों की नई शैलियाँ भी विकसित होती गईं। 'प्रगीत' गीत का ही एक प्रभेद अस्वा उल्ला आधुनिकतम रूप है। इसका विकास पार्श्वात्य पद्धति के प्रभावशाली हुआ है।

पार्श्वात्य विचारकों ने काव्य की दो कौटियाँ निर्धारित की है - (क) सब्जेक्टिव पोएट्री (Subjective Poetry) और (ख) बाबजेक्टिव या नैरेटिव पोएट्री (Objective or Narrative Poetry) जिन्हें विषय प्रधान और व्यक्ति प्रधान काव्य कह सकते हैं। यह विभाजन कहाँ पर काव्य के मूल में स्थित है दो प्रमुख प्रेरणाओं के आधार पर हुआ है। कवि या तो आत्मामि-व्यंजन की अन्वय प्रेरणा से काव्य रचना में प्रवृत्त होता है, उस स्थिति में दृश्य जगत की घटनाओं, व्यक्तियों आदि द्वारा उसके मन पर जो स्थायी अस्थायी प्रभाव पड़ते हैं उन्हीं की अभिव्यक्ति वह काव्य के अन्तर्गत करता है, आत्मनिरूपण के अतिरिक्त अन्य कोई उदात्त सामाजिक लक्ष्य उसके सामने नहीं रहता। दूसरी स्थिति वह है, जिसमें कवि केवल आत्मामिव्यंजन से संतुष्ट नहीं हो पाता। उसकी महत् प्रतिभा एक व्यापक और विशाल फलकावार की अपेक्षा करती है, जिसके माध्यम से वह अपने उदात्त विचारों और उद्वादेशों को समाज के सामने प्रस्तुत कर सके। ऐसी दशा में वह अपने व्यक्तित्व की परिधि से बाहर के विराट दृश्य जगत का अवलंब लेकर काव्य-रचना करता है। प्रथम स्थिति में रचा गया काव्य सब्जेक्टिव और द्वितीय प्रकार का काव्य बाबजेक्टिव पोएट्री के अन्तर्गत आता है।

* बाबजेक्टिव पोएट्री * और अपने यहाँ के प्रबंध काव्य में

कोई मौलिक अन्तर नहीं है। समकालिक पोएट्री की प्रमुखधारा लिरिक है, जिसका प्रगीत नाम है वाधुनिक हिन्दी काव्य में अत्यधिक प्रचलन हुआ।

पश्चात्य काव्य शास्त्र में 'लिरिक' नामक काव्य-प्रकार का उल्लेख बहुत पहले से मिलता है। प्राचीन यूनानी साहित्य में 'महाकाव्य', 'प्रगीत' तथा नाटक काव्य के यह तीन रूप उपलब्ध थे।¹

अंग्रेजी के लिरिक (Lyric) शब्द की व्युत्पत्ति यूनानी भाषा के लयार (Lyre) से हुई है। 'लयार' वहाँ का एक तंत्री वाद्य था, जिस पर गाय जा सकने योग्य गीत को लिरिक की संज्ञा दी गई। अर्थात् प्रारंभ में लिरिक का मुख्य गुणगैयता था। किन्तु धीरे धीरे यह प्रतिबन्ध दूर होता गया और आत्म प्रेरणा से युक्त प्रबल भावावेग की दशा में लिखी गई कवितायें लिरिक कहलाने लगी।²

हिन्दी का 'प्रगीत' शब्द सर्वथा वाधुनिक है। अंग्रेजी के रोमांटिक काव्य से परिचित होने के बाद हिन्दी के कवियों ने भी 'लिरिक' की पद्धति पर गीत रचना आरंभ की और प्रचलित गीत शैली से कुछ भिन्नता रखने के कारण इन्हें प्रगीत कहा।

'गीत' और 'प्रगीत' दोनों में स्वानुभूतियों की संगीतमयी अभिव्यक्ति तथा भावगत ऐक्य के दर्शन होते हैं; अन्तर केवल इतना है कि गीतों में संगीत के स्वरों का प्राधान्य रहता है, वे संगीत के आरोह अवरोह एवं स्वर-ताल के बंधनों में निबद्ध रहते हैं, इसके विपरीत प्रगीतों में कवि संगीत शास्त्र के जटिल बंधनों और स्वरों के आरोह अवरोह का अवहेलना करके केवल 'लय' का अनुशासन स्वीकार करता है। यद्यपि सस्वर पाठ-प्रगीतों का भी किया जा सकता है, किन्तु

1. Oxford Junior Encyclopedia, Vol. XII (The Arts) p. 247 -

"There were three kinds of poetry in Greece - Epic, Lyric and Dramatic."

2. Worsfold- Judgement in Literature, p. 83.

"Lyric Poetry as the name implies, is poetry indeed to be accompanied by the lyre or by some other instrument of music. The term has come to signify any outburst in song which is composed under a strong impulse of emotion or inspiration."

उसमें संगीत के तत्वों की अनिवार्यता नहीं रहती और न उनकी पंक्ति योजना गीतों की भाँति संगीत तत्वों पर आधारित होती है। प्रगीतों की गैयता इतनी तक ही सीमित है कि जहाँ छंद होगी क्रिती न किसी प्रकार का छंद होगा, वहाँ गैयता अपने आप जा जाएगी।

गीतों में प्रथम पंक्ति संगीत में टैक की भाँति रहती है और बाद के पदों में कुछ पंक्तियों का 'अंतरा' की भाँति प्रयोग होता है, तत्पश्चात् एक ऐसी पंक्ति रहती जाती है जिसका टैक की पंक्ति से स्वर साम्य हो। मध्य-युगीन काव्य में गीत की प्रथम पंक्ति काश्च' टैक को दोहराने की पद्धति प्रचलित थी और प्रत्येक पंक्ति का पहली पंक्ति के साथ अत्यानुप्रास का क्रम रहता जाता था प्रगीतों में इस प्रकार की क्रमबद्धता नहीं रहती। इस वाक्य भिन्नता के अतिरिक्त वस्तुतः गीत और प्रगीत में कोई अन्तर नहीं है। दोनों का भाव पदा समान होता है, दोनों में ही वात्म तत्व की प्रधानता, संगीतात्मकता, भाव प्रवणता और भावगत एकता एवं संक्षिप्तता आदि गुण समान रूप से छिपाते होते हैं।

हायावादी काव्य रूप -

युग परिवेश के अनुरूप काव्य रूपों का प्रकल्प, निर्माण तथा स्वयं परिवर्तन होता है। हायावाद युग वैयक्तिक, सामाजिक तथा राजनैतिक सभी स्तरों पर अशान्ति अस्थिरता एवं विद्रोह का युग था। अतएव इस युग के काव्य रूपों में भी वैविध्य और नए प्रयोगों के दर्शन होते हैं।

हायावादी कवियों की युगानुरूप विकसित नव्य चेतना काव्य रूपों के संदर्भ में दो स्तरों पर दिताई पड़ती है। एक तो हायावादी कवियों ने पारंपरिक शास्त्र निबद्ध काव्य रूपों को गतानुगतिक की भाँति यथासंभव स्वीकार न करके उनका नव संस्करण किया, दूसरे पाश्चात्य साहित्य और साहित्यकारों की विचारधाराओं से प्रेरणा ग्रहण करके हिन्दी कविता के क्षेत्र में नवीन काव्य विधाओं की सृष्टि की। किन्तु हायावाद स्वच्छंदतावादी पद्धति पर मुख्यतः आत्मानुभूतियों के चित्रण का उद्देश्य लेकर चला था अतएव इस युग में गीतिकाव्य का ही अधिक विकास हुआ। जीवन में व्याप्त निराशा, दार्ढ्य, वैषम्य और

आन्ति के कलखाम उस युग का वातावरण प्रबंध रचना
 न था । एतलै उत्तिरिक्त पूर्ववर्ती युगों के कवि अपनै वैयक्ति
 मान रहलै सर्वदा आदर्शवादी पद्धति पर संतार भर का इतिहास हो
 शायवादी कवियों ने इस प्रवृत्ति के प्रति विद्रोह व्यक्त किया और अपनी भाव
 अपने स्वप्नों तथा अपने निजी जीवन से संबद्ध घटनाओं को वाणी देना चाहा ।
 महादेवी कर्मा के शब्दों में -

“ हिन्दी काव्य का वर्तमान नवीन युग गीत प्रधान ही कहा जाएगा ।
 हमारा व्यस्त और व्यक्तिगत जीवन हमें काव्य के किसी और अंग
 की ओर दृष्टिपात करने का अवकाश ही नहीं देना चाहता । आज
 हमारा पृथ्वी ही हमारे लिये संसार है । हम अपनी प्रत्येक एकांश का
 इतिहास लिख रहना चाहते हैं, अपनी प्रत्येक कल्पना को जीवित कर
 लेने के लिये उत्सुक हैं और प्रत्येक स्वप्न का मूल्य पा लेने के लिए
 विवश हैं । ”^१

पुल-पुल , हर्ष-विषाद, आशा-निराशा, पराजय-उत्साह
 आदि मन के विविध आवेगों को व्यक्त करने के लिए शायवादी युग में “ गीत ” और
 “ प्रगीत ” ही श्रेष्ठ माध्यम सिद्ध हुए । अतएव शायवादी काव्य का अधिकांश गीतों
 और प्रगीतों के द्वारा ही रचा गया । प्रबन्ध-रचना इस युग में गौण रूप में हुई ।
 केवल प्रसाद और निराला ही इस और प्रवृत्त हुए, शेष कवियों की रुचि प्रायः
 गीतात्मक ही रही है । निराला ने “ लुल्लुषास ” और प्रसाद ने “ प्रेम पत्रिका ” ,
 “ वापू ” और “ कामायनी ” के रूप में अपनी प्रबंध कामला का परिचय दिया है, किन्तु
 महाकाव्यकार की प्रतिभा इस वर्ग के कवियों में केवल प्रसाद में ही दिखाई देती है ।
 प्रसाद द्वारा रचित “ कामायनी ” शायवादी युग का प्रतिनिधि महाकाव्य है ।
 विषमताओं और विचलताओं से युक्त जीवन में बिखरी हुए शाश्वत जीवन मूल्यों
 को एक सूत्र में पिरोकर उनके पुनर्गठित प्रस्तुतीकरण द्वारा समाज की दिशा निर्देश
 करना तत्कालीन युग की मांग थी जो “ कामायनी ” द्वारा पूर्ण हुई । किन्तु महाकाव्य
 के अन्तर्गत भी प्रसाद गीत रचना का मोह छोड़ नहीं पाए हैं ।

१- महादेवी कर्मा - यामा (भूमिका) पृष्ठ ५ ।

कंगड़ी के वापेरा (Opera) की पद्धति पर गीति नाट्यों के रूप में कुछ प्रयोगात्मक रचनाएँ भी इस काल में हुईं जिनके उदाहरण प्रसाद का 'कहनालय' और निराला का 'पंचवटी प्रसंग' कृतियाँ हैं। कुछ इस प्रकार की उन्नी कविताएँ लिखी गईं जिनका वास्तव रूप प्रगीतात्मक है, किन्तु कथात्मक आधार लेकर कलने के कारण वे साधारण प्रगीतों से अपना पूरा अस्तित्व रक्षती हैं। इनमें प्रबंधत्व के साथ संगीतात्मकता और कवि की वैयक्तिकता का भी योग रहता है। इन्हें हम वास्तविक काव्य की संज्ञा दे सकते हैं। इनके अंतर्गत निराला की 'राम की शक्ति पूजा', फत्त की 'ग्रन्थि' और प्रसाद की 'अशोक की चिन्ता', पेशवा की प्रतिध्वनि', 'शेरसिंह का शस्त्र समर्पण' तथा 'प्रलय की छाया' आदि रचनाएँ जाती हैं।

प्रसाद का 'शंख' एक ऐसी काव्य कृति है जिसका अभाव किती प्रचलित काव्य रूप से साम्य न रहकर विशिष्ट है और स्वतंत्र विवेक के योग्य है।

प्रसाद ने अपने कविता काल के प्रारंभ में मुख्यतः शैली में भी कुछ रचनाएँ की थी जो उनके चित्राधार और कानन कुसुम में संग्रहीत हैं। किन्तु वे रचनाएँ काठ और शैली दोनों ही दृष्टियों से द्वितीययुगीन हैं, जबकि उनका उत्प्रेषण यहाँ पर अवांछनीय है। इनमें छायावादी समृद्ध कल्पना, नवीन सौन्दर्य बोध, नवीन रौमानी विषय आदि की यत्र-तत्र फलक अवश्य मिलती है, जिनके आधार पर आगे का छायावादी काव्य विकसित हुआ।

गीति परंपरा और छायावादी गीति काव्य -

काव्य रूपों की उपर्युक्त विविध उपलब्धियों के होते हुए भी छायावाद युग मुख्यतः गीतों और प्रगीतों का युग कहा जाएगा। इस क्षेत्र में छायावादी कवियों ने अपनी उष्णकटि की प्रतिभा का परिचय दिया है। जैसे प्राचीन हिन्दी कविता में भक्ति-काठ की उसकी काव्यगत विशेषताओं के लिए हिन्दी काव्य का 'स्वर्णयुग' कहा गया, उसी प्रकार आधुनिक हिन्दी कविता के क्षेत्र में और वह भी गीतिकाव्य के लिये छायावाद को स्वर्णयुग मानने में

दो मत नहीं हो सकते ।^१

गीतिकाव्य की परंपरा का उद्भव संस्कृत कवि जयदेव से माना जाता है । जयदेव की देवदागी से प्रेरणा ग्रहणकर मैथिल कवि विद्यापति ने अपनी पदावली की रचना की । तत्पश्चात् सुरदास, मीरा, कबीर आदि भक्त कवियों ने उस परंपरा के विकास में योग देते हुए संगीत की उस परंपरा में अपना सुमधुर स्वर मिलाया । "रामचरितमानस" जैसा ऊपर महाकाव्य रचनेवाले तुलसीदास भी इस गीतिकारा के प्रवाह से अपने आपको मुक्त न रत सके, फलतः "विनय पत्रिका" के रूप में गीतिकाव्य शृंखला में एक और महत्वपूर्ण कड़ी जुड़ गई । उत्तर मध्ययुग जयवा गीतिकाल में अतुल्य वातावरण के ज्वाला में गीति रचना का यह क्रम प्रायः समाप्त हो गया । जायसदाताओं की चाटुकारिता के उस युग में बौद्धिक व्यायाम से युक्त उक्ति कलत्कार का विशेष मान था, ज्ञात्य कविच, सवेय्या, इंद ही अधिक रचे गए । आधुनिक युग के प्रारंभ काल में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने भक्ति भावना पर आधारित सरस गीतों की रचना करके गीत परंपरा के टूटे हुए सूत्र को जोड़ने का प्रयास किया परंतु द्विवेदीयुग के आक्रामक के साथ उसके विकास का मार्ग पुनः अवरुद्ध हो गया । द्विवेदीयुग के कवि आत्मवादी और परंपरा प्रेमी थे तथा उनकी दृष्टि वस्तुपरक थी अतएव उस युग में प्रबंध काव्यों की रचना अधिक हुई । किन्तु कालान्तर में वस्तुनिष्ठा की पराकाष्ठा ही आत्मनिष्ठा की प्रेरक बनी और उसके फलस्वरूप गीतों का सरस प्रवाह उमड़ पड़ा । द्विवेदी युग के कुछ मूर्धन्य कवि भी स्वानुभूतिमय गीतों की रचना में प्रवृत्त हुए, जिनमें मुकुटवर पाण्डेय और मैथिलीशरण गुप्त के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं । मुकुटवर की "हुरी क्रन्दन" रचना के आधार पर अनेक विद्वानों ने उन्हें ही छायावाद का जनक मान लिया । गुप्त जी के "साकेत" महाकाव्य का नवम सर्ग पूरा का पूरा गीतों के रूप में ही लिखा गया है ।

छायावाद युग में पहुँकर गीतों ने मात्र और कला दोनों ही दृष्टियों से अपने चरम उत्कर्ष बिन्दु को छूने का सफल प्रयास किया है । विस्तार की दृष्टि से महाकाव्य का क्षेत्र "संपूर्ण जीवन" तण्ड काव्य का क्षेत्र जीवन का "काल विशेष" तथा गीत का क्षेत्र जीवन का "क्षण-विशेष" है । छायावादी कवियों

नै जीवन के बहुल, अल्प स्थायी, लघु क्षणों को अपने हृदय-रस से सिंचित करके उन्हें फिर स्थायी, अजर अमर और महिमामय बना दिया ।

सौन्दर्यकिर्णण, प्रणय निवेदन, मिलनाकाशा, अतृप्ति, वैषणानुभूति, निराशा आदि की अत्यंत मार्मिक व्यंजना हायावादी गीतों में मिलती है । इसके अतिरिक्त जातीयता, संस्कृति, स्वदेश प्रेम और विश्वप्रेम संबंधी भावनाओं की अभिव्यक्ति भी गीतों के माध्यम से हुई । इस युग के कुछ गीत मलय समीर के फाँकों के समान हमें बाहर से स्पर्श कर अंतरात्म तक सिहरा देते हैं, कुछ अपने दर्शन से बोझिल पंखों द्वारा हमारे जीवन को खूब और से हू लेना चाहते हैं, कुछ किसी अमलदष डाली पर छिपकर बैठी हुई कोकिल के समान हमारे ही किसी भूले हुए स्वप्न की कथा कहते रहते हैं, और कुछ मंदिर के पूत धूम धूम के समान हमारी दृष्टि को धुंधला, किन्तु मन को सुरमित किये बिना नहीं रहते ।^१ इनमें से साधारणतया प्रथम विशेषता प्रसाद के गीतों में, द्वितीय निराशा में, तृतीय पंत में, तथा अंतिम महादेवी के गीतों में लक्षित होती है ।

हायावाद के उपर्युक्त चारों कवियों के अतिरिक्त रामकुमार कर्मा के रहस्योन्मुख गीत भी कम श्रुति मधुर और अंतःस्पर्शी नहीं हैं । उनमें भावाकुल मन की करुण पुकार स्पष्ट सुनाई पड़ती है । उत्तर हायावादी युग के कवि नरेन्द्र शर्मा, रामेश्वर शुक्ल 'अंचल' और भगवती चरण कर्मा ने शुद्ध लौकिक घरातल पर हृदय के राग-विराग वृष्णा और निराशा को बाणी दी है । इनमें भावों की तीव्रता और भाषा की सहजता का अद्भुत सामंजस्य मिलता है । अपनी बात को सरल से सरल शब्दों में सादे ढंग से कह सकने की सर्वाधिक क्षमता हरिवंशराय बच्चन में लक्षित होती है । अनुभूति का तीक्ष्णपन मर्मस्पर्शिता और सरलता बच्चन के गीतों की मूलभूत विशेषतायें कही जा सकती हैं । शिवमंगलसिंह 'सुमन' और मात्तलाल जतुर्वेदी ने अपने गीतों में राष्ट्रीय भावों की सुंदर व्यंजना की है । प्रसाद और निराशा ने भी अनेक श्रेष्ठ राष्ट्रीय गीत लिखे हैं । रामधारी सिंह 'दिनकर' ने रण गर्ज और प्रणय की स्निग्धता एवं तरलता, दोनों प्रकार के परस्पर विरोधी भावों की अभिव्यक्ति के लिये गीतों का ही माध्यम अपनाया ।

१- महादेवी कर्मा - यामा (भूमिका) पृष्ठ ५ ।

सारंशतः छायावादी कवियों ने कीत रचना के प्रति गहरी रुचि प्रदर्शित की तथा गीतों को उनके सीमित दायरे से निकालकर हर प्रकार की भावना के प्रकाशन योग्य बना दिया ।

छायावादी गीतों में नवीनता : (क) विषयगत -

प्रत्यक्षातः छायावादी काव्य में भारतीय गीत परंपरा का ही उन्मूलन हुआ है, किन्तु वास्तव में छायावादी गीत विषय और शिल्प दोनों ही दृष्टियों से मौलिक तथा नवीन है । पूर्व युगों की अपेक्षा इन गीतों का दायित्व कहीं अधिक विस्तृत और विशाल है । इस कारण है इस युग के कवियों की वैयक्तिकता, जिससे वाधा पर उन्होंने किसी अदृश्य लोक नहीं, बल्कि दृश्यमान जगत और वास्तविक जीवन की प्रत्येक छलक तथा सिहरन को अपने मन के दर्पण में देखते हुए उसे मूर्त रूप देने की चेष्टा की है । इस संदर्भ में महादेवी वर्मा के विचार महत्वपूर्ण हैं :- "सुर के गीतों की एक बड़ी त्रुटि यह है कि उनकी कथा पराई है, इतनी पराई कि हम बहने की इच्छा मात्र लेकर उसे सुन सकते हैं ।" + + + तुलसीदास के विनय के पद "आकाश की मंदाकिनी कहे जा सकते हैं, हमारी कभी गंदली, कभी स्वच्छ वैगवती सरिता नहीं । मनुष्य की चिरंतन अपूर्णता का ध्यान करते उसके पूर्ण दृष्ट के सम्मुख हमारा मस्तक श्रद्धा से नम्रता से नत हो जाता है, परंतु हृदय कातर क्रन्दन नहीं कर उठता ।" + + + कबीर के रहस्य भरे पदों में यह कमी है कि उन्हें पढ़कर अधिकतर हम में उनके विचार ध्वनित हो उठते हैं, भाव नहीं, जो गीत का उद्भव है । + + + मीरा ही एकमात्र ऐसी कवयित्री कही जा सकती हैं जिनके कुछ पदों में व्यक्तिगत भावनाओं का उद्गार तथा निजी अनुभूतियों का चित्रण हुआ है । उसका वाङ्मय राजरानीपन और आन्तरिक वेदना भी आत्मानुभूत थी, अतः उसका "हे री मैं तो ---- जाने काँय" सुनकर यदि हमारे हृदय का तार तार ध्वनि को दोहराने लगता है, रोम रोम उसकी वेदना का स्पर्श कर लेता है तो यह कोई आश्चर्य की बात नहीं ।^१

महादेवी के उक्त विचारों में निश्चय ही सत्यांश है किन्तु मीरा के पदों में भी वैयक्तिकता की कुछ कलक वा जाने के बाद भी व्यक्तित्व का वैसा

१- महादेवी वर्मा - यामा (भूमिका) पृष्ठ ५ ।

उन्मुक्त प्रकाशन नहीं मिलता जैसा छायावादी गीतों में प्राप्य है । छायावाद के मुख्य कवियों की रचनाओं के कुछ उद्धरण प्रासंगिक होंगे :-

- (१) " बाज रहने दो यह गृह काज
प्राण रहने दो यह गृह काज ।
जाय जाने कैसी वातास ,
होछती सौरभ श्लथ उच्छ्वास ।
प्रिये लालस सालस वातास ,
जग रोओं में सौ अभिलाष ॥^१
- (२) "उज्ज्वल गाथा कैसे गाऊँ मधुर चांदनी रातों की ।
बरे खिलखिलाकर हंसते होनेवाली उन बातों की ॥
मिला कहां वह सुख जिसका मैं स्वप्न देखकर जाग गया ।
जालिम में आते आते मुस्क्या कर जो पाग गया ॥^२
- (३) " मैं नीर मरी दुख की बदली ।
विस्तृत नम का कोई कौना,
मेरा न कभी अपना होना ।
परिचय क्षता इतिहास यही,
उमड़ी कल धी, मिट जाज चली ॥^३
- (४) " मुझे स्नेह क्या मिल न सकेगा ?
स्तव्य दम्य मेरे मरु का तरु
क्या करुणाकर तिल न सकेगा ?^४

छायावाद के द्वितीय उत्थान के कवियों में यह वैयक्तिकता और भावनाओं का उन्मुक्त प्रकाशन अपेक्षाकृत अधिक मात्रा में दृष्टिगत होता है ।

१- सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन, पृष्ठ ५१-५२ ।

२- जयशंकर प्रसाद - लहर, पृष्ठ ११ ।

३- महादेवी वर्मा - यामा- सान्ध्यगीत, पृष्ठ २११ ।

४- पुर्यंकान्त त्रिपाठी ' निराशा ' - गीतिका, पृष्ठ ५५ ।

प्रसाद जादि के गीतों में तो फिर भी भावनाओं पर एक कठिना आवरण पड़ा रहता है, किन्तु बच्चन, नरेन्द्र, लंछ, मगवती चरण कर्मा जादि ने अपने तथा पाठक वर्ग के मध्य कौन परदा नहीं रखा है तथा अपने व्यक्तिगत जीवन की घटनाओं का उल्लेख करने में किसी प्रकार का संकोच नहीं किया है, जैसे -

* मैं सब दिन पाणाण नहीं था ।

+ + + +

था मेरा भी कोई मैं भी

कभी किसी का था जीवन मैं

बिछुड़ा भी पर भाग्य न बिगड़ा

रही मयूर सुधि जब तक मन में ॥

पर क्या है क्या का जाऊंगा,

इसका कभी नुमान नहीं था ॥^{११}

क्या -

* तिलुकी है काफ़ि रहे तारे ।

जलता है कोई दीप नहीं,

कोई भी जाज समीप नहीं ।

छैटा हूँ कमरे के जन्दर

बिस्तर पर अपना मन मारे ॥^{१२}

स्वानुभूतिमय गीत रचना के अतिरिक्त शाय्यावादी कवियों ने जहाँ कहीं वस्तुपरक रचनायें की हैं, वहाँ भी वस्तु को अपनी भावनाओं के रंग में रंगकर प्रस्तुत किया है। निराला की 'यमुना के प्रति' और पंत की 'हावा' प्रभृति रचनायें इस संदर्भ में द्रष्टव्य हैं।

शाय्यावादी गीतों में नवीनता: (स) शिल्पगत :

शाय्यावादी गीतों में क्लामयता भी पिछले युगों की जैसा अधिक है। महादेवी और निराला के गीतों की जैसी क्लामयक शैष्टता पूर्व युगों में प्रायः दुर्लभ है। इनके गीतों का प्रत्येक शब्द नगीने की भाँति जड़ा गया है; यदि एक भी शब्द

१- नरेन्द्र शर्मा - प्रवासी के गीत, पृष्ठ ६५ ।

२- हरिवंशराय बच्चन - एकान्त संगीत, पृष्ठ १६ ।

छटाकर उसके स्वान पर उल्ला पयारिवाची शब्द रखने की चैष्टा की जाये तो गीत के भाव सौन्दर्य को जाति पहुँचती है। स्वर, वर्ण, लय, और भाव एक साथ धुल मिलकर गीत में जम्बू गायुर्ग की सृष्टि करते हुए उसे सख्य सप्रेमणीय बना देते हैं ; जै -

(१) " धीरे धीरे उतर दिातिव से आ वसत रजनी ।

मरार की सुमधुर नूपुर ध्वनि,

बलि गुंजित पधों की किंकिणि ।

भर पद गति में जल तरंगिणि,

तरल रजत की धार बहा दे स्मित से अपनी

बि विस्तती आ वसत रजनी ॥^१

(२) " दैत दिव्य श्वि लोचन हारे ।

रुप अतन्द्र, चन्द्र मुख, आ रुचि

पलक तरलतम, मृग-दृग-तारे ॥^२

भावों की सुकुमारता को स्वर वर्ण और लय के समुचित योग द्वारा मूर्त कर देने की कला में प्रसाद भी पूर्ण सिद्धहस्त है, उदाहरणार्थ निम्न उद्धृत पंक्तियों में शब्द संयोजन का वैशिष्ट्य दर्शनीय है, जो समय भाव की अभिव्यक्ति को अधिकाधिक रसाद्र और जादुर्गक बनाता है -

* वह लाज मरी कलियाँ अंत,

परिमल धूपट ठंठ रहा दंत ।

कंप कंप चुप चुप कर रही बात

कौमल कुसुमों की मधुर रात ॥^३

मध्ययुगीन गीतों की एक सामान्य प्रवृत्ति रही है कि उनकी प्रत्येक पंक्ति तुकानुरूपिणी होती थी जैसे -

* यह विनती रघुवीर गोसाईं ।

और जास बिस्वास मरोसी हरी जीव जड़ताई ।

१- महादेवी कर्मा - यामा - नीरजा, पृष्ठ १३० ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - गीतिका, पृष्ठ ४३ ।

३- जयदेव प्रसाद - लहर, पृष्ठ २५ ।

बहो न सुगति सुमति संपति कहु रिधि सिधि विपुल बढ़ाई ।
हेतु रहित अनुराग राम पद बड़े अनुदिन अधिकारी ॥^१

अथवा -

"बाजी री भैरे मैणां बान फड़ी ।
चित्र बड़ी भैरे माधुरी मूरत उर विच बान बड़ी ।
कव की ठाटी पं निहायी अपने मकन सड़ी ॥"^२

इस प्राचीन पद शैली को यदा-कदा हायावादी कवियों ने भी अपनाया है, किन्तु पंक्तियों के आकार में मनोनुकूल परिवर्तन करके उनमें कुछ नए पन की दृष्टि कर दी है जैसे -

"जग का एक देता तार
कंठ जगणित, देह सप्तक
मधुर स्वर फंकार ।
बहु सुमन, बहु रंग, निर्मित एक सुंदर हार,
एक ही कर से गुंथा, उर एक शोभा भार ॥"^३

हायावादी गीतों में अन्तरे के विधान रूप में एक नई पद्धति सामने आई है। टैक की प्रथम पंक्ति के बाद एक संपूर्ण कव अन्तरे के रूप में रक्खा जाने लगा उसके बाद ही पंक्ति का टैक की पंक्ति से स्वर साम्य स्थापित किया गया जैसे-

" मैं सबग धिर साधना है ।
सज्जा प्रहरी है निरंतर,
जागते जलि रोम निर्मर ।
निमिष के बुदबुद मिटाकर,
एक रस है समय सागर ॥
हो गई जाराध्यमय मैं,
विरह की जाराधना है ॥"^४

१- तुलसीदास - विनय पत्रिका, पद १०३, पृष्ठ १७६ ।

२- गंगाप्रसाद पाण्डेय - मीरा गीतावली, पृष्ठ ३३ ।

३- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - गीतिका, पृष्ठ २२ ।

४- महादेवी वर्मा - यामा, सान्ध्यगीत, पृष्ठ २०६ ।

यहाँ प्रथम पंक्ति गीत की टेक है अन्तिम पंक्ति में बाराधना है 'का' साधना है' से तुलान्त मिलाया गया है, बीच की पंक्तियाँ अन्तरा म में हैं ।
कभी कभी एक पंक्ति का अन्तरा रक्ता जाता है और दूसरी पंक्ति 'टेक' की भाँति चलती है -

प्रथम रश्मि का जाना रंगिणि
तूने कैसे पहचाना ?
कहाँ कहाँ है बाल विहंगिनि
पाया तूने यह गाना ?
गोई थी तू स्वप्न नीद में
पंखों के सुप्त में छिपकर
कूम रहे थे घूम द्वार पर
प्रहरी है जुगनू नाना ॥^१

इस प्रकार का क्रम लोकगीतों में अत्यन्त प्रचलित है, किन्तु साहित्यिक गीतों में उसका समावेश छायावादी कवियों ने किया ।

छायावाद के पूर्ववर्ती गीतों में 'टेक' की पंक्ति प्रायः छैन पंक्तियों से छोटी रखी जाती थी । छायावादी गीतों में टेक की पंक्ति की अन्य पंक्तियों से समानता भी दितार्ह देती है और कहीं कहीं अन्य पंक्तियों की अपेक्षा वह अधिक मात्राओं वाली होती है जैसे -

उसमें मर्म छिपा जीवन का
एक तार सब के कर्म का ।
एक सूत्र सब के बंधन का
संसृति के घुने पृष्ठों में करुण काव्य वह लिख जाता ।^२

समान मात्राओं वाली पंक्ति योजना पहले के कवियों-मीरा तुलसी वादि द्वारा भी हुई है किन्तु समतुलान्त पंक्तियों वाले उनके पदों में अन्तरा का विधान नहीं हुआ है ।

१- सुमित्रानन्दन पन्त - बाधुनिक कवि (२), पृष्ठ ३ ।

२- महादेवी वर्मा - बाधुनिक कवि, पृष्ठ २७ ।

झायावादी गीतों में बहुधा टैक की पंक्ति और अन्तरा के बाद वाली पंक्ति में तुलान्त निर्वाह की परिपाटी भी त्याग दी गई है जैसे -

‘वन कूँ वर दो मुके प्रिय ।
जलपि मानत है नव जन्म पा
सुमग तेरे ही दृग व्योम में
सजल श्यामल मँजर फूल सा
तरल बहु विनिर्मल गात ले
नित विरह, कर कर मिटूँ प्रिय ।’^१

यहाँ प्रथम और अन्तिम पंक्तियों में मात्रा साम्य होते हुए भी स्वर साम्य नहीं है। अन्तरा की चारों पंक्तियों में भी अन्त्यानुप्रास की समानता नहीं है। प्रथम पंक्ति के बाद छंद का रूप भी बदल दिया गया है। अतएव प्रथम पंक्ति और अन्तरा की पंक्तियों की लय में भी असमानता है। संगीत शास्त्र की दृष्टि से इसे दोष माना जाएगा। किन्तु झायावादी गीतों में एक प्रवृत्ति स्पष्ट रूप से परिलक्षित होती है कि उनमें संगीत के शास्त्रीय नियमों की अवज्ञा^२ छंद का अधिक महत्त्व स्वीकृत हुआ है। भावों के उतार-चढ़ाव को दिखाने के लिये कवि संगीत तत्त्वों की विशेष चिन्ता न करके मुख्यतः छंद का ही सहारा लेता है और यथा आवश्यकता उसमें परिवर्तन लादि कर लेता है इसी के फलस्वरूप झायावाद युग में गीतों की अवज्ञा प्रगीतों की रचना अधिक हुई।

संगीत तत्त्व को महत्त्व देते हुए गीत रचना करनेवाले कवियों में एक मात्र ‘निराला’ का नाम लिया जा सकता है। किन्तु निराला ने भी संगीत की बंधी हुई परिपाटी पर न चलकर अपने गीतों में स्वतंत्र रूप से भावानुकूल छंद, छंद तथा संगीत का निर्माण कर लिया है। उनकी ‘गीतिका’ का प्रत्येक गीत गैय तथा संगीत के आरोह-अवरोह से युक्त है, तथापि किसी प्रचलित शास्त्रीय राग-रागिनी में बंधा हुआ नहीं है।

इस संदर्भ में ‘गीतिका’ की भूमिका में व्यक्त निराला के विचार प्रासंगिक होंगे - ‘हिन्दी संगीत की उच्चावली और गाने का ढंग, दोनों मुझे बड़ा

१- महादेवी वर्मा - यामा, नीरखा, पृष्ठ १५३।

खटकते रहें। न तो प्राचीन^१ ऐसा शिव रखीर भरोशों^२ शब्दावली अच्छी लगती थी, यद्यपि इसमें भक्तिभाव की कमी नहीं थी, न उस समय की जाधुनिक शब्दावली - 'तोप तीरें सब धरी रह जाएंगी मगरूर पुन' यद्यपि इसमें वैराग्य की भावना यथेष्ट थी। हिन्दी गवैयों का सम पर जाना मुझे ऐसा लगता था जैसे मजदूर लकड़ी का बोझ मुकाम पर लाकर धम्म से फैककर निश्चिन्त हुआ। मुझे ऐसा भावूम देने लगा कि लड़ीबोली की संस्कृति जब तक संसार की अच्छी अच्छी सौन्दर्य भावनाओं से युक्त न होगी वह समर्थ न होगी। उसी संपूर्ण प्राचीनता जीर्ण है।^३ निराला ने समस्त छायावादी कवियों का प्रतिनिधित्व करते हुए प्रारंभ में ही 'नव स्वर' का वरदान मांगा। यह वरदान वास्तव में फलीभूत हुआ। छायावादी गीतों में भावों की नव्यता के साथ स्वर की नवीनता और मौलिकता के भी दर्शन होते हैं। गीतिका के गीत तो अपनी भावमयता, संगीत-गुणमा एवं कलात्मक सौष्ठव में सम्मुख अपूर्व हैं।

निराला की गीत रचना के अंतर्गत वर्ण-योजना शब्द विन्यास और लय निपात आदि सभी दृष्टियों से कहीं कहीं बंगला का भी स्पष्ट प्रभाव लक्षित होता है। शान्ति रंज कंदोपाध्याय के अनुसार - 'छायावाद युग के तथा जाधुनिक हिन्दी साहित्य के सर्वाधिक सशक्त कवि निराला का जन्म बंगाल (महिषादल) में हुआ था अतः बंगाल देश का यह व्यक्ति बंगाल साहित्य से विशेष रूप से प्रभावान्वित है। जी -

गंध व्याकुल -कुल-उर सर
लहर कच कर कमल मुख पर
हर्ष-जलि स्वर स्पर्श-शर सर
गूँब बारबार । - (रै, कह)

+ + + +

निशा-प्रिय -उर-क्षयन मुख-यन

सार या कि असार ? (रै, कह)

इस प्रकार की छंद मीनमा हिन्दी काव्य में इसके पूर्व नहीं थी।

१- पूर्वोक्तान्त त्रिपाठी निराला - गीतिका- भूमिका, पृष्ठ ६।

इस संबंध में निराला निम्नलिखित रवीन्द्रनाथ के श्रुणी हैं ।^१

निराला और माखनलाल चतुर्वेदी ने बंगला के 'वैमातरम' जादि की शैली पर हिन्दी में वन्दना गीतों की रचना करने का भी प्रयास किया है । यथा -

‘ बंद पद सुंदर तव,
हृद नवल स्वर गौरव
जननि, जनक-जननि-जननि
जन्म भूमि भावने !
जागौ नव ज्वार - मर
ज्योतिस्तर - वासे ।^२

उप्युक्त हृद का वर्ण विन्यास सर्वथा बंगला गीतों जैसा है । भावों का जादि स्कारान्त शब्दों का प्रयोजन हिन्दी कविता में अन्यत्र नहीं मिलता । इसी प्रकार-

‘ जय जय भाव मयी छवि बाणी
रस जणिमा, रस मस्त्रिमा, रसना,
रस गरिमा कल्याणी ।
भावमयी छवि बाणी ।^३

इस सरस्वती वंदना का भी बंगला की सरस्वती वंदनाओं से पर्याप्त साम्य है ।

परन्तु इस प्रकार के प्रयोगों में इन कवियों को जांशिक सफलता ही मिली है क्योंकि बंगला शब्दों का उच्चारण और बंगला संगीत का स्वर निपात

१- शान्तिरंजन वंदोपाध्याय - आधुनिक भारतीय साहित्य, पृष्ठ १७ ।

‘ छायावाद युग तथा आधुनिक हिंदी काव्य साहित्य पर एक नये शक्तिशाली कवि निराला बंगला देश (महिषादल) से जन्म, बंगला देश मानुष कर्म बंगला साहित्य पर प्रभाव प्रभावान्वित सविशेष । यथा :-

गंध व्याकुल कूल उर पर
सार या कि तसार ? (रै, कह)
ए धरणौर हृद मंगि हिन्दी कविताम जाने छिलोना । ए व्यापारे
निराला निम्नलिखित रवीन्द्रनाथ काहे श्रुणी । ”

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी - निराला - गीतिका, पृष्ठ २२ ।

३- माखनलाल चतुर्वेदी - मरण ज्वार, पृष्ठ ३६ ।

हिन्दी से तबका भिन्न है और हिन्दी में उसकी साधारण अवतारणा है उसकी स्वाभाविकता नष्ट हो जाती है। इसी तथ्य पर पंत ने भी 'पल्लव' की भूमिका में प्रकाश डाला है -

‘ उनके (निराला के) कुछ छंद बंगला की तरह तन्दार माझिक राग पर ---- बजते हैं, ---- किन्तु जहाँ पर वह बंगला के अनुसार बजती वहाँ उसका राग हिन्दी के लिये अव्यवहारिक हो जाता है। इसका कारण यह है कि बंगला के उच्चारण की मासिकता हिन्दी में नहीं उसका ह्रस्व दीर्घ राग बंगला छंदों में स्वाभाविक विकास नहीं पाता ।’^१

शायवादी के अन्य कवियों ने इन प्रयोगों को नहीं अपनाया। शायवादी गीतों का मूल आधार भारतीय संगीत ही है किन्तु अभिव्यक्ति की नवीनता के फलस्वरूप उनमें नयापन दिताई देता है। प्रसाद, पंत, निराला, महादेवी और रामकुमार वर्मा आदि के गीत किसी न किसी शास्त्रीय राग रागिनी के अन्तर्गत गाय जा सकते हैं। निराला की 'गीतिका' के सभी गीत रूपक, धमार तीन ताल, दादरा आदि प्रचलित तालों में बंधे हुए हैं किन्तु निराला ने अपने गीतों के लिए राग रागिनियों का निर्देश नहीं किया है। क्योंकि उनके अनुसार - 'गीत हर एक राग रागिनी में गाया जा सकता है। जो लोग राग रागिनी की सामयिकता का विचार करते हैं, वे गीत के भाव को समझकर समयानुसूल राग रागिनी में बांध सकेंगे।' ^२

निराला ने कुछ गीत 'मुक्त छंद' में भी लिखे हैं तथा उन्हें नवीन एवं मौलिक संगीतात्मक संयोजनार्थ प्रस्तुत की है जैसे -

‘ मेरे जीवन में रस की हर
वारिद कर
ऐ जाकुल नयने ।
सुरमि, मुकुल ज्यने !
बागी कठ श्यामल पल्लव पर
हवि विश्व की सुपर ।’^३

१- भूमिमानन्दन पन्त - पल्लव, भूमिका, पृष्ठ - ३३-३४ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' - गीतिका, भूमिका, पृष्ठ १२ ।

३- सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' - ज्ञानमिका-वारिद कवना, पृष्ठ १६४ ।

इस गीत की पंक्तियों में यद्यपि जाकार की अमानता है तथापि वन्त्यानुप्रास की योजना द्वारा संगीतात्मक लय की रक्षा की गई है । इस गान्तरिक लय के आधार पर इसे शास्त्रीय संगीत के स्वरों में बांध सकना दुष्कर नहीं होगा ।

हायावादी काव्य लोक जीवन है प्रायः जलपूरक, शिष्ट और गुणस्कृत का काव्य है, इसका काव्य शिल्प लोक साहित्य के सख्त जगह और निरायास शिल्प है पूर्णतः भिन्न है, किन्तु हायावादी कवियों ने अपने साहित्यिक और श्रेष्ठ कलात्मक गीतों में भी कहीं-कहीं लोकगीतों का आधार ग्रहण करके उनकी नवीनता का समावेश किया है जैसे -

“बढ़ बढ़ कर बहती पुरवाई
धुन मलार कजली की शार्द ।”^१

जयवा -

“मयनों के डोरे लाल गुलाल मरे लैली होली
जागी रात सैज प्रिय पति संग रति सनेह रंग बोली,
दीपित दीप प्रकाश, कंच ज्वि मंजु-मंजु रंग तोली
मली मुत मुम्बन रौली ।”^२

प्राम उद्धरण में लोक शैली के प्रसिद्ध कजली गीतों का तथा दूसरे में होली गीतों की धुन स्पष्ट है, किन्तु इन गीतों की परिवर्तित कला उनकी वर्जित भाषा, चित्रात्मक एवं लाटार्णिक अभिव्यंजना इन्हें सामान्य लोकगीतों से पृथक् कर देती है । स्पष्टतः हायावादी कवियों की अभिरुचि लोकगीतों की रचना की ओर नहीं रही बरन् लोकगीतों की लय और कहीं-कहीं लोकगीतों के विषय और शब्दावली को भी एक जाकजक शैली के रूप में अपनाकर उन्होंने अपने गीतों में माधुर्य एवं श्री संपन्नता लाने का प्रयत्न किया है ।

महादेवी वर्मा ने इस प्रकार के लोक प्रयोग किये हैं । लोकगीतों में प्रचलित कजली, सावन और विरहा की धुनें उन्हें विशेष प्रिय रही हैं जिनका प्रयोग

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - गीतगुंज, पृष्ठ ४६ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - गीतिका, गीत ४९, पृष्ठ ४६ ।

उनके गीतों में हुआ है। लोकगीतों की मिठास और त्रैलोक्य कलात्मक वैभव एवं गहन जात्यत्मक अनुभूति से संयुक्त उनके गीत अपनी मृदुता, मधुरता एवं शैलीत्मक सज-सज्जा की दृष्टि से गीति काव्य की परंपरा में अमृतपूर्व है।

संग्रत: छायावादी गीत दृष्टि भारतीय गीत परंपरा की जड़ी होते हुए भी उनसे भिन्न, नौलक तथा नवीन है।

कबीर के गीतों में अनुभूति की गहराई होते हुए भी भाषा संस्कार विशेष नहीं है। मीरा के गीतों में भाव-प्रवणता के साथ-साथ संगीत का माधुर्य भी है किन्तु कलात्मकता के प्रति रुकान न रहने के फलस्वरूप उनका शिल्प-वैभव सामान्य है। पुर, तुलसी के गीतों में मन को बूने की शक्ति है, उनमें साहित्यिकता भी भरपूर है और उनका उच्च कौटि का कलात्मक वैभव भी सराहनीय है, किन्तु वे गीत केवल जाय्यात्मिक पदा तक ही सीमित हैं। राम अथवा कृष्ण के प्रेम में पगी हुई पदावली का बार बार गानकर के अथवा मजन कीर्तन सुनकर हृदय कुछ देर के लिये रसमग्न अवश्य होता है, किन्तु उसे पूर्ण तृप्ति नहीं मिल पाती। जाय्यात्मिक पहलू के अतिरिक्त भी जीवन का विशाल विस्तृत क्षेत्र है जिसके प्रति इन भक्त कवियों को कोई आकर्षण न था। क्योंकि वे भगवत् प्रेमी और सांसारिक विषयों से वैराग्य के समर्थक थे। अतएव उनके गीतों ने हमारे आधुनिक विविक्ततामय सामाजिक जीवन को जलजवा ही छोड़ दिया है। आधुनिक युग के प्रारंभ-काल में भारतेन्दु हरिश्चंद्र द्वारा रचे गए गीत भक्त कवियों की पद्धति पर ही लिखे गए हैं। उनमें विषय या शैलीगत किसी प्रकार का नवीन्य दृष्टिगत नहीं होता। इसके विपरीत, छायावादी कवियों ने व्यक्ति प्रेम से लेकर राष्ट्र प्रेम तथा उसके भी आगे - विश्व प्रेम और मानव प्रेम के भी गीत गाए हैं जो आधुनिक रुचि को पूर्णतः संतुष्ट करते हैं। छायावादी गीत हमारे समस्या बोधित किन्तु प्रातिकामी, हर्ष-रुदन, आशान्विराशा, उत्साह-पराजय आदि से संयुक्त जटिल जीवन के विभिन्न पदों को आलोकित करते हैं।

‘विषय’ के अतिरिक्त छायावादी गीतों की कला में भी नयापन है। छायावाद युग के जैसी कला के प्रति रुकान पूर्ववर्ती युगों में अनुपलब्ध है। छायावादी कवि कवि होने के साथ-साथ कलाकार भी थे अतएव उनके गीतों में भाव-माधुर्य, शब्द-माधुर्य और स्वर-माधुर्य का त्रिवेणी-संगम प्रस्तुत हुआ है। इसके अतिरिक्त यह स्मरणीय है

कि हायावादी कवियों ने यद्यपि अपने गीतों में वाह्य संगीत का सफल कियान किया है तथापि उनकी मूल प्रवृत्ति भाव एवं विषयगत सख्त वान्तरिक संगीत की पुरजा ही है। लय पर आधारित अतः स्फूर्त संगीत प्रगीत की विशेषता है। अतएव यह कहा जा सकता है कि हायावादी कवि मूलतः गीतकार न होकर 'प्रगीतकार' है।

प्रगीत :

प्रगीत केवल लयानुशासित होते हैं, उनमें गीत की भाँति संगीत तत्वों का ध्वनन नहीं होता, अतः उनमें गीत जैसी ठेक और अन्तरे का कियान नहीं किया जाता।

हायावादी प्रगीतों में मुख्यतः दो प्रकार की पद्धतियाँ अपनाई गई हैं। कुछ प्रगीत समतुलान्त हैं और उनमें सममात्रिक चरणों की योजना मिलती है, जैसे -

“ सुन्दर है विष्णु सुमन सुन्दर
मानव तुम सब से सुन्दरतम ।
निर्मित सब की तिल मुणमा से,
तुम निखिल पृष्ठि में विर निरुपम ॥
याँवन ज्वाला से वैष्टित तन
मृदुत्वच सान्दर्य प्रतीह का ।
न्यौहावर किन पर निखिल प्रकृति
हाया प्रकाश के लय-रंग ॥”^१

इस प्रगीत में तुलान्त निर्वाह भी है और सममात्रिक चरण योजना भी, किन्तु प्रथम पंक्ति को ठेक की भाँति दोहराने का आग्रह नहीं है।

दूसरे प्रकार के प्रगीतों में तुलान्त चरणों की योजना हुई है, किन्तु उनके आकार में अन्तर है। किसी पंक्ति में अधिक मात्रायें हैं, किसी में कम, तथा पूरी कविता में भिन्न भिन्न छंदों के प्रयोग के कारण लय का रूप भी बदल गया है।
जैसे -

“ अहं दुर्जय विश्वजित ।
नवासे रत्न गुरुर नरनाथ,

तुम्हारे इन्द्राज तल माथ ।

धूमते शत शत माग्य बजाय ,

सतत रूप के चक्रों के साथ ॥

तुम नृशंस नृप से जाती पर बड़ अनियंत्रित
करते हो संप्रति को उत्पीड़ित, पद मर्दित,
नग्न नगर कर , मग्न भवन, प्रतिमायें लींड़ित
हर लैते हो विमव, कला, कौशल चिर संचित ॥
आधि व्याधि बहु वृष्टि, वात, उत्पात, जंगल,
बहि बाढ़, भूकंप तुम्हारे विपुल सैन्यदल,
जैसे निरंकुश , पदाघात से बिनके बिह्वल
छिल छिल उठता है टलमल
पद दलित घरातल ।^१

यहां प्रथम पंक्ति^१ जैसे दुर्जेय ----- की नवासे शत सुरवर
नरनाथ^२ से लय भिन्न है, तत्पश्चात् जागे की पंक्तियों^३ तुम नृशंस नृप----- में पुनः
हृद का रूप बदल गया है। प्रारंभिक पंक्तियों का बाद की पंक्तियों से मात्रात्मक
भी नहीं है।

छायावादी कवियों ने इसके अतिरिक्त मुक्त हृद में भी प्रगीतों
की रचना की क्योंकि जैसा कि पहले कहा जा चुका है प्रगीत संगीत की नियमावली
के प्रति वाग्रहशील न होते हुए भी छय की मद्धा को स्वीकार करते हैं और मुक्त हृद
भी हृद बंधन से मुक्त होते हुए भी छय द्वारा अनुशासित होते हैं। अतः उनका भी
सस्वर पाठ किया जा सकता है। क्योंकि जहां छय होगी, वहां शास्त्र द्वारा निरूपित
न सही किसी न किसी प्रकार का हृद अवश्य होगा और जहां हृद होगा, वहां संगीत
का गुण भी स्वतः जा जाता है।

मुक्त हृद में लिखे हुए प्रगीतों में निराला की 'शैफालिका',
'बुढ़ी की कली', पंत की जीव प्रभू, 'नव वृष्टि', मंका में नीम आदि का नाम
लिया जा सकता है।

१- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि पंक्ति १ पृष्ठ ३६-३७।

प्रगीत - प्रभेद :

‘भाव’ जथा ‘विचारों’ के आधार पर प्रगीत के अनेक रूप छायावादी काव्य में उपलब्ध होते हैं, जैसे शोकगीति, संवोधन गीति, फा गीति, व्यंग्य गीति, क्षुब्धगीति आदि। यह सभी प्रगीत कुल के ही विभिन्न रूप हैं, किन्तु काव्य रूप की समानता होते हुए भी ‘भाव’ और भाषा के थोड़े से परिवर्तन के कारण परस्पर भिन्न भिन्न दिताई पड़ते हैं। वैसे ही, जैसे ‘मुकक’ होते हुए भी ‘गीत’ की विधा चाँपार सवेय्या आदि से भिन्न है, और ‘गीत’ का काल होते हुए भी ‘प्रगीत’ गीत से कुछ अलग है।

शोक गीति (Elegy) ?

गीति काव्य की यह वह शैली है जिसमें कवि अपने व्यक्तिगत शोकपूर्ण उद्गारों की अभिव्यक्ति करता है। शोकगीतों का विषय किसी प्रियजन का चिर वियोग होता है। अंग्रेजी साहित्य में इसी को ‘सैजी’ (Elegy) कहा गया है।^१

अंग्रेजी के कवि ग्रे (Gray) की सैजी (Elegy-written on Country Church Yard) का द्विवेदीयुगीन कवि कामता प्रसाद गुरु ने पहले पहल हिन्दी में अनुवाद किया।^२ तत्पश्चात् तिलक, गोखले, राजपतराय, महावीर प्रसाद द्विवेदी, जयशंकर प्रसाद आदि के निधन पर अनेक कवियों द्वारा लिखी गई मार्मिक शोक गीतियों विभिन्न पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित हुईं जिनमें उनकी आंतरिक व्यथा और शोक की अभिव्यक्ति मिलती है।

छायावाद युग में निराला का लिखा हुआ शोक गीति - ‘सरोज स्मृति’ अपनी मार्मिकता में बेजोड़ है।

शोक गीति में किसी प्रियजन के चिर विह्वल के फलस्वरूप उसके जीवन काल में घटित हुई अनेक घटनाओं बातों आदि का शोक के मुख्य भाव के साथ स्मृति संचारी रूप में प्रकट होना अत्यंत स्वाभाविक है। चिर वियोग की पीड़ा

१- Elegy - A poem either of lament for a person, of persons or of serious musing-Cassell's Encyclopedia of Literature, page no. 178.

२- सरस्वती, मार्च १९०८ ‘ग्रामीण विलास’, पृष्ठ ११५।

है विकल हृदय में पौर नैराश्य और जीवन की क्षणभंगुरता तथा वैराग्य के भावों का उदय भी स्वतः हो जाता है । इस भाँति व्यक्तिगत शोकोद्गार की अभिव्यक्ति करने वाली इन रचनाओं में सामाजिकता और दार्शनिकता का भी पुट रहता है ।

‘सरोज स्मृति’ निराला ने अपनी एक मात्र पुत्री के मरणोपरांत लिखी थी ।

‘कन्ये गत कर्मों का अर्पण
कर , करता मैं तेरा तर्पण’^१

इन पंक्तियों से ऐसा लगता है जैसे कवि अपनी पुत्री के दाह-संस्कार के बाद उसे कुछ प्रदान कर रहा हो ।

पिता के जीवित रहते सन्तान का मरण अत्यंत दुःखप्रद घटना है । कवि समझ नहीं पाता कि ऐसा क्यों हुआ ? क्या पुत्री स्वयं उसकी स्वर्ग यात्रा को सरल बनाने के लिए पहले चली गई है ?-

‘तू गई स्वर्ग क्या यह विचार
जब पिता मरने मार्ग पार
यह वदाम अति, तब मैं सजाम
तारुंगी कर गह, दुस्तर तम’^२

किन्तु इस विकल्प से कवि-मन को शान्ति नहीं मिलती । उसे तत्त्वाण अपनी निर्धनता का स्मरण हो जाता है और उसे यह तथ्य गहराई तक बँध जाता है कि वस्तुतः उसकी पुत्री निर्धनता की ज्वाला में ही जलकर क्षमय भस्म हो गई -

‘----- मैं उपाकी मैं वदाम
कर नहीं सका पोषण उच्च’^३

इसके साथ ही स्मृतियों की एक ठन्धी झुलझुली चली जाती है । प्रकाशनार्थ मैत्री गई रचनाओं का वापस बाँट जाना, प्रकाशकों के निराशा-जनक उत्तर, जालोचकों की कटुता, घनाभाव , अपनी क्षमताओं और सरोज की बीमारी ---- सभी कुछ एक एक कर याद आता है । एका साल से लेकर उन्नीस साल तक की

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - अपरा - सरोज स्मृति, पृष्ठ १५८ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - अपरा- सरोज स्मृति, पृष्ठ १४६ ।

३- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - अपरा - सरोज स्मृति, पृष्ठ १४८ ।

अवस्था की सरोज के जीवन से संबद्ध प्रत्येक घटना का उल्लेख निराशा ने किया है। मातृहीन पुत्री का नानी के घर पालन-पोषण उसकी वात्स्यावस्था, माई-बहन के परस्पर कगड़े- नारपीट, सरोज का यौवनावस्था में प्रवेश, घर की सोज, विवाह, विवाह के अवसर पर माता की प्रतिकृति कन्या का अपूर्व अलौकिक आदि अनस्त स्मृतियों की अत्यंत मर्मस्पर्शी और सफल अभिव्यंजना हुई है। यह संपूर्ण विवरण जितना ही सरल और सामान्य है, उतना ही सविध भी। जितना ही व्यक्तिगत है, उतना ही प्रभावशाली भी। निराशा के फिस्सू हृदय के शोकौघुगारों से पाठक भी अभिभूत हुए बिना नहीं रह पाते।

संबोधन गीति (Ode)-

अंग्रेजी के 'जोडे' के अनुकरण पर हिंदी में भी संबोधन गीति लिखे जाने लगे। जैसा कि नाम से ही स्पष्ट है, किसी वस्तु जगत्वा व्यक्ति विशेष को संबोधित करके लिखे गए प्रगीत ही संबोधन गीति कहलाते हैं।^१

शायवादी युग में प्रगीत की इस विधा का बहुत अधिक प्रचलन हुआ। वैयक्तिक अनुभूतियों का चित्रण करते हुए भी निरावृत्त और प्रत्यक्ष वात्मानुभूतियों की अभिव्यंजना शायवादी कवियों की रुचिकर नहीं थी। इस शैली के द्वारा उनके लिए वात्स की मनोवांछित अभिव्यक्ति हेतु एक कलात्मक साधन उपलब्ध हो गया। इसी कारण परिमाण और गुण दोनों ही दृष्टियों से शायवादी युगीन संबोधन गीतियों की समता आधुनिक युग का अन्य कोई काव्य नहीं कर सकता।

शायवादी युग में रहे गए संबोधन गीतियों पर उन्नीसवीं शताब्दी के अंग्रेजी के रोमांटिक कवियों शेली, कीट्स, बायरन, वर्ड्सवर्थ, टैनीसन, स्विनबर्न आदि का ही सीधा प्रभाव पड़ा है, पश्चात्य साहित्य में 'जोडे' का जो मूल रूप मिलता है उससे उनका कोई प्रत्यक्ष सम्बन्ध नहीं है।

'अंग्रेजी के 'जोडे' का पूर्वव शब्द यूनानी 'जोडे' हैं जिनमें मूल रूप में 'जोडे' शब्द का व्यवहार ऐसी इंदोबद्ध रचनाओं के लिये किया जाता था

१- Ode - " Any serious lyric expressing aspiration, or addressed to a venerated person -"

Cassell's Encyclopedia of Literature, p.no.399.

जिनका गायन बाष्पक के साथ किया जाये । यूनानी भाषा के ये प्रारंभिक गीत ही कालान्तर में दो विपरीत धाराओं में प्रवाहित हुए - प्रगीत तथा नाट्य रचना में व्यवहृत वृन्दगान की एक विशिष्ट रुढ़ पद्धति - इसका अभिवर्धित रूप ही 'बोड' कहा जाये ।^१

लैरीजी के रोमांटिक कवियों द्वारा लिखे गए बोड विषय और शैली दोनों ही दृष्टियों से प्राचीन 'बोड' से सर्वथा भिन्न है । इन कवियों के 'बोड' के विषय भगवद् स्तुति तक ही सीमित नहीं है, वरन् उनमें विभिन्न प्रकार के विचार, चिन्तन आदि की अभिव्यक्ति हुई है । इस प्रकार आधुनिक 'बोड' भी 'विषय' की दृष्टि से सख्त सामान्य और जतः स्फूर्ति न होकर प्रायः गंभीर और चिन्तन प्रधान होते हैं । वैयक्तिकता प्रधान होने के कारण (जो कि प्रगीत काव्य की मुख्य विशेषता है) इनमें कवि को अपनी कल्पना के रंग विलेखने हेतु पर्याप्त अवसर रहता है । किसी व्यक्ति अथवा वस्तु को संवोधित करके लिखे जाने के कारण उनकी शैली संवोधनात्मक होती है । आधुनिक बोड में संगीतत्व की भी अभिव्यक्ति नहीं रह गई है यद्यपि सामान्यतः अन्त्यानुप्रास का क्रम रहने के फलस्वरूप इनमें उस प्रकार का जतः संगीत रहता है ।

भारतीय साहित्य में संवोधनात्मक शैली में लिखे गए काव्य का अभाव नहीं है 'भंवरा', 'पमीहा', 'बादल' आदि को 'दूत' काकर' प्रिय' के पास सदैव भेजने की एक परंपरा रही है । पुर, जायसी, मीरा आदि में इस प्रकार के जैक उदाहरण उपलब्ध होते हैं तथापि जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, छायावादी संवोधन गीत, विषय और काव्य-विधा दोनों ही दृष्टियों से पाश्चात्य रोमांटिक कवियों के अधिक निकट है । परंपरा से भिन्न, वैशिष्ट्य-प्रदर्शन हेतु ही 'सदैव काव्य' ; 'दूत काव्य' आदि पूर्व प्रचलित नामों का व्यवहार न करके 'बोड' के पर्याय रूप में एक नया नाम गढ़ने की आवश्यकता प्रतीत होना भी उपर्युक्त कथन का एक प्रमाण माना जा सकता है ।

पाश्चात्य बालीचकों ने 'बोड' का विकास मुख्यतः दो दृष्टियों से किया है^२, रुढ़-रचना की दृष्टि से और संवोधन शैली की दृष्टि से ।

१- प्रतिभा कृष्णाकर - छायावाद का काव्य शिल्प, पृष्ठ ४४ ।

२- W.H.Hudson - An introduction to the study of literature. page 99.

हृद रचना की दृष्टि से जोड़ हृद रचना के बंधनों से युक्त भी हो सकता है और हृद योजना के समस्त प्रतिबंधनों से मुक्त भी ।

संबोधनात्मक शैली के आधार पर भी जोड़ दो रूपों में वर्गीकृत किया गया है । एक में कवि स्वयं किसी को संबोधित करता है, संबोध्य विषय चाहे 'आत्मगत' हो या 'वस्तुगत' उसके द्वारा वह आत्मगत अनीष्ट भावों को प्रेषित करता है । दूसरे प्रकार की शैली में कवि आत्मामिथ्यज्ञता का यह भाव स्वयं न करके संबोध्य विषय से कराता है ।

छायावादी काव्य में उपर्युक्त दोनों प्रकार के उदाहरण उपलब्ध होते हैं । छायावादी अधिकांश संबोधन गीतियों में कवि स्वयं किसी के प्रति संबोधित हुआ है । किन्तु दूसरे प्रकार की शैली का प्रतिनिधित्व करनेवाली पंक्त की 'बादल' शीर्षक रचना है जिसमें बादल स्वयं अपना परिचय देते हैं ।

छायावादी कवियों में पंक्त का संबोधन गीतियों के प्रति सर्वाधिक मोह लक्षित होता है । पल्लव की अधिकांश रचनायें (उच्छ्वास, वीचि किलास, मधुकरि, जंग , छाया, शिशु, नारी रूप, नडात्र, बादल, परिवर्तन आदि) संबोधन गीति - शैली में लिखी गई है । पल्लव काल में पंक्त का कवि हृदय विशेष रूप से रोमानी कल्पनावर्षों में हुआ हुआ था परिणामतः इस समय को उनकी संबोधन गीतियों में कल्पना का सांझुमार्य और लालित्य विशेष रूप से दर्शनीय है । ' गुंजन ' तक जाते जाते कवि की मनोवृत्ति बदल चुकी थी , कतएव इस समय के उनके संबोधन गीति ' तप रे मधुर मधुर मन ' , ' भावी पत्नी के प्रति, मुस्कुरा दी थी क्या तुम प्राण ' विश्व के प्रति तथा ' युगान्त ' की ' दुस्त करी जगत के जीर्ण पत्र ' , ' गा कौकिल बरसा पाक कण ' आदि रचनाओं में कल्पना केव की अपेक्षा विचारात्मकता और चिन्तन का प्राधान्य है ।

निराला पंक्त के समान भावुक रोमानी और कल्पनाशील नहीं है, उनका विराट पौरुष उन्हें विराट और उदात्त काव्य रूपों की रचना के लिये अधिक प्रेरित करता रहा तथापि उन्होंने कतिपय सुंदर संबोधन गीतियों की रचना की है । जैसे - ' प्रिया के प्रति ' , ' यमुना के प्रति ' , ' तरंगों के प्रति ' , ' जलद के प्रति ' , ' तुम और मैं ' , ' कण ' , ' प्रयास के प्रति ' , ' बादल राग ' आदि ।

निराला की 'यमुना के प्रति' रचना निराला ही नहीं संपूर्ण शाय्याबादी काव्य के संबोधन नीतियों में सर्वश्रेष्ठ कही जा सकती है। यमुना को संबोधित करते हुए कवि ने इसमें आत्मामिव्यक्ता की उत्तीव रोंक प्रणाली अपनाई है। कल्पनावों का जाघार ठेकर व्यक्तिगत मार्मिक अनुभूतियों के चित्रण के रूप में उन्नी ठेतनी है एक नई यमुना फुट पड़ी है जिसका प्रत्यक्ष और स्थूल यमुना से विशेष संबंध नहीं रह जाता। यह दलित यमुना हमें पुद्गल जतीत में सींच ले जाकर हमारे प्राचीन सांस्कृतिक जीवन की मनोरम मार्मिकों के दर्शन कराती है -

“बता कहाँ अब वह वंशीघट
कहा गए नट नागर श्याम ?
कल चरणों का व्याकुल पनवट
कहां आज वह वृन्दा घाम ?”^१

+ + +

“कहाँ छल्लते अब वैसे ही
ब्रज नागरियों के गागर ?
कहाँ भीगते अब वैसे ही,
बाहु, उरोध, अमर, अम्बर ?
कहाँ कनक कोरों के नीरव
वक्रुणों में भर मुस्कान,
विरह मिला के एक साथ ही
खिल पड़ते वे भाव महान ?”^२

जतीत की स्मृति में लीन कवि के भावाकुल हृदय की स्पष्ट पुकार इन पंक्तियों में सुनाई पड़ती है। भावनाओं की तीव्रता, आवेग, कल्पना केव, कलात्मक श्रेष्ठता और गाम्भीर्य के समुचित योग है यह रचना अनुपम और प्रभावशाली का नई है।

महादेवी की झंकार कर ले री सजनि”, “वो पागल संसार”, “धीरे धीरे
उतर दिग्विजय है, जो वसंत रजनी”, “मुखर फिर होले होले बोल”, “जाने कौन सदैव

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - परिमल- यमुना के प्रति, पृष्ठ ४६।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - परिमल- यमुना के प्रति, पृष्ठ ५६।

नए घन' जादि गीत भी संबोधनात्मक शैली में लिखे जाने के फलस्वरूप संबोधन गीति की कौटि में रक्ते जा सकते हैं, इनमें जलंकरण की समृद्धि भी है और कल्पनाओं की सुकुमारता भी, किन्तु चिन्तन का औदात्य और विचारों का वैसा गाम्भीर्य इनमें नहीं है जो 'जोड़' के लिए जैदित होता है। इनका शैल भी छोटा है जबकि 'जोड़' में सामान्यतः ५० से २०० पंक्तियाँ तक रहती हैं। अख महादेवी के यह गीत संबोधन गीति शैली का पूर्ण प्रतिनिधित्व नहीं करते। उस दृष्टि से प्रसाद द्वारा रचित 'वरी वरुणा की शत्रुत क्खार', ' है सागर सैव वरुण नील' जादि रचनायें अधिक सफल हैं, इनमें कवि ने संबोध्य विषय के व्याप से व्यक्तिगत विचारों और भावोद्गारों को सुंदर अभिव्यक्ति दी है।

अमूर्त विषय को लेकर संबोधन गीति-रचना में पंक्त को सब से अधिक सफलता मिली है। उनकी 'उच्छ्वास', 'हाथा', 'परिवर्तन' जादि रचनायें इसकी श्रेष्ठ उदाहरण हैं।

पत्र गीति (Epistle)-

पत्र-शैली में रचे जानेवाले उपन्यासों तथा कहानियों के समानान्तर आधुनिकयुगीन काव्य में पत्र-शैली में प्रगीतरचना की नई विधा का जन्म हुआ। पत्र-गीति कौड़ी के 'एपीसिल' का हिन्दी अभिधान है। पत्र-गीति या एपीसिल में कोई व्यक्ति किसी अन्य व्यक्ति जववा व्यक्ति-समूह को भावात्मक और गरिमामयी शैली में पत्र लिखकर कोई महत्वपूर्ण संदेश भेजता है। यह संदेश प्रायः नैतिक जादशों पर आधारित होते हैं जववा दार्शनिकता का पुट लिये रहते हैं।^१

साधारण पत्रों में जात्मीयता का भाव प्रमुख रहता है और जंतः स्फूर्ति अधिक होती है। किन्तु पत्र-गीति में वर्ण्य विषय' जववा विचार प्राचीनता की गरिमामय गंध से युक्त अपने सार्वजनिक स्वल्प के कारण उसे वैशिष्ट्य

1. Encyclopedia Britannica, Epistles in Poetry - " A branch of poetry bears the name of Epistle, and is modelled on these pieces of Horace which are almost essays on moral or philosophical subjects, and are chiefly distinguished from other poems by being addressed to particular patrons or friends ". page 660.

प्रदान करते हैं। पत्र-गीति की ऐसी वर्णनात्मक होती है और उसमें साहित्यिकता एवं कलात्मकता का विशेष योग रहता है।

काला में माहकैल मधुसूदन दस की 'वीरांगना' पत्र-शैली में रची गई है। उही से प्रेरणा ग्रहण करके मैथिलीकरण गुप्त ने हिन्दी में फावली की रचना की। आवावादी कवियों ने प्रीति की इस विविष्ट शैली के प्रति कोई रुचि नहीं दिखाई। जेठ निराला की 'हिन्दी के गुमनामों के प्रति' और महाराज शिवाजी का पत्र वह दो रचनाएँ इस वर्ग में रहने योग्य हैं। इनमें महाराज शिवाजी का पत्र पत्र-गीति शैली की एक सफल और प्रतिनिधि रचना है। ऐतिहासिक पात्र शिवाजी के व्यक्तित्व से अपना पूर्ण तादात्म्य स्थापित करके निराला ने इस रचना में अपनी मानसिक विज्ञात, आश्रीत एवं भावावेश की बड़ी सशक्त अभिव्यक्ति की है। यह रचना पत्र गीति के समस्त गुणों को बख्श करती है। इतिहास का पृष्ठ पलटते हुए कवि ने औरंगजेब की कूट नीतियों और तत्कालीन सामाजिक राजनैतिक समस्याओं का गंभीर अवलोकन प्रस्तुत किया है। परिस्थितियों के प्रति विज्ञात उसके हृदय में वीरत्व और जातीय गौरव के भाव उत्पन्न करता है -

उठती जब नम्र तलवार है स्वतंत्रता की
कितने ही भावी है
याद दिला और दुःख दारुण परतंत्रता का
फूँकती स्वतंत्रता निज मंत्र है
जब व्याकुल कान,
कान वह सुमेरु
रेणु रेणु जो न हो जाद ?
इसीलिये दुर्बल है हमारी शक्ति ।^१

हिन्दी में नैतिकता और दार्शनिकता के भाव भी निरायास जाकर गुंफित हो जाते हैं। औरंगजेब की दासता में भी अपने को गौरवान्वित समझनेवाले महाराज जयसिंह को धिक्कारते हुए शिवाजी का कथन है -

चाहती ही क्या तुम
सनातन धर्म द्वारा बुद्ध

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - ^{परिमल -} इतिहास शिवाजी का पत्र, पृष्ठ २२२।

भारत से वह जाए चिरकाल के लिये ?

+ + + +

धन जन देवालय

देव, देव, द्विज, वारा-वंश

इन्धन है हो रहे वृष्णा की भट्ठी में

हद है अब हो चुकी ।

बीर भी कुछ दिनों तक

जारी रहा ऐसा यदि अत्याचार महाराज-

निरक्ष है, हिन्दुओं की

कीर्ति उठ जायगी -

चिन्ह भी न हिन्दू सभ्यता का रह जायगा ।^{११}

बीच, ताकियता और व्यंग्य कृता इस रचना की शैलीगत
विशेषताएं हैं, उदाहरणार्थ -

* बाहुबल है, बल है या कौशल है
करके अधिकार किसी
मीठ पीनोर, नतनयना नकलीवना पर
साँपों यदि भय है उसे
दूसरे कामातुर किसी लौतुप प्रतिद्वन्द्वी को
देख क्या सकौंगे तुम
सामने तुम्हारे ही
जजित तुम्हारी उस प्यारी संपत्ति पर
प्राप्त करे दूसरा ही
मौन- संयोग जहाँ पिलाकर ?
बीर तुम बीर हो ? -----^{१२}

इन पंक्तियों द्वारा देश की तत्कालीन हिन्दू प्रजा की
दुरावस्था का पूरा चित्र सजीव हो उठता है । ऐतिहासिक विवरण प्रस्तुत करते
हुए ही संपूर्ण प्रीति बाधनत भावावेग और आत्मतत्त्व से मुक्त है । यही इस
काव्य गीति की सफलता है ।

१- सुरकान्त त्रिपाठी निराळा - पाल्मल-कन्यापति शिवाजी का काव्य, पृष्ठ २३४ ।
२- सुरकान्त त्रिपाठी निराळा - पाल्मल-कन्यापति शिवाजी का काव्य, पृष्ठ २२५-२२६ ।

व्यंग्य गीति (Satire)-

व्यंग्य काव्य की परंपरा हिन्दी साहित्य में पूर्व प्रचलिता रही है। पुराणों के 'भ्रमरीत' संबंधी पद इसके श्रेष्ठ उदाहरण हैं, जिनमें 'भ्रमर' के माध्यम से वस्तुतः दारकावासी वृष्णा को लक्ष्य करके ब्रज की गोपियाँ अत्यंत मार्मिक व्यंग्योक्तियाँ करती हैं।

कौशिकी में व्यंग्य गीति का फ्यायि सेटायर (Satire) है। इस प्रकार की रचनाओं में रचनाकार का किसी स्थिति, व्यक्ति जवाब व्यक्ति समूह के प्रति आलोचना ही कलात्मक अभिव्यक्ति के रूप में प्रकट होता है। व्यंग्यकार जब अपने जीवन जवाब सामाजिक, सांस्कृतिक परिवेश से असंतुष्ट होता है, तो वह उनकी विकृतियों, असंगतियों तथा अन्यायपूर्ण स्थितियों का अभिव्यक्तिपूर्ण वर्णन न करके व्यंग्य का वाक्य के रूप में कलात्मक और प्रभावशाली ढंग से मंडा-फोड़ करता है।

हायावादी काव्य में व्यंग्य गीति के उदाहरण प्राप्य हैं, किन्तु अत्यंत सीमित संख्या में। क्योंकि हायावादी प्रवृत्ति अस्तित्व में है, अपने परिवेश के प्रति घोर आलोचना रखते हुए भी, निराशा को झोड़कर अन्य किसी कवि ने झुलकर विद्रोह प्रकट करने का साहस नहीं दिखाया। जबकि व्यंग्य गीति के मूल में परिवेश से विद्रोह अनिवार्य रूप से छिपा रहता है।^१

निराशा अपने कवि रूप में समाज की ओर प्रारंभ से ही उन्मुख रहे हैं, जिनके समाज की कुरूपताओं, असमानताओं एवं असंगतियों की उनमें गहरी फहड़ थी जो उनके विद्रोही व्यक्तित्व से घुल मिलकर उनके काव्य में भी प्रतिबिम्बित हुई हैं। निराशा में एक श्रेष्ठ व्यंग्यकार की प्रतीति थी, उनकी दान, हिन्दी के सुमनों के प्रति, प्रभुति रक्षा में इस तथ्य को प्रमाणित करती हैं।^२ दान में निराशा ने मूल मनुष्यों की उदैदा करके बंदरों को मालमुवा खिलानेवाले तथाकथित वर्गीय व्यक्तियों पर गहरी चोट की है और हिन्दी के सुमनों के प्रति में तत्कालीन आलोचक वर्ग पर प्रहार किया है जो कविता के बढे हुए स्वर को सुनने और समझने के बढे उल्ला उपहास करने में ही सुख पाते थे।

१- सम्प्रदाय विवेक - हायावाद युग, पृष्ठ २५५।

‘सरोज स्मृति’ निराळा के शौकीदगारों से पूर्ण एक अत्यंत गंभीर रचना है, किन्तु उसमें भी कहीं कहीं अपनी विवशता और संपादकगण के अविवेक की बात सूचित सूचित कवि का व्यंग्यकार स्प उभर जाता है -

‘कवि जीवन में व्यर्थ ही व्यस्त,
जिस्त खान गति मुक्त हँस,
पर संपादकगण निरानंद ।
बापस कर दो फड़ हत्थर,
तो एक पंक्ति, दो में उतर ॥’^१

निराळा की आगे की रचनाओं - कुकुरमुत्ता, वन-बैठा आदि में यह व्यंग्य का स्वर अधिकारिण प्रसर होता गया है ।

हायावादी कवियों में पंत सब से अधिक कोमल स्वाभाव वाले रहे हैं, किन्तु उनकी एक आध रचनाओं में भी सूक्ष्म व्यंग्य का पुट मिल जाता है । यथा-

‘कहीं से ही कर दे मेरे सरल प्राण जो सरस वन
जैसा जैसा मुझको छेड़े, वहाँ अधिक मधुर मोहन
जो अक्षरों जल जो भी सहसा कर दे मंत्र मुग्ध नत-कन’^२

यहाँ ‘अक्षरों’ शब्द के द्वारा हिन्दी के उन बधिर आलोचकों पर प्रहार है जो हायावादी काव्य-स्वर के प्रति उदासीन रहें थे ।

चतुर्दशपदी (Sonnet)-

हिन्दी काव्य में चतुर्दशपदी का विकास पारश्वात्य साहित्य के संसर्ग से हुआ । पारश्वात्य कवियों में शेक्सपियर, पैदार्फ, मिल्टन, स्पेन्सर आदि के नाम इस क्षेत्र में विशेष प्रसिद्ध हैं ।

अंग्रेजी कवियों ने ‘सोनेट’ रचना के अन्तर्गत प्रायः पैदार्फ की भाँति दो चतुष्पदी और दो त्रिपदियों का रूप रक्खा है अथवा शेक्सपियर और स्पेन्सर के समान तीन चतुष्पदी और एक युग्मक का । हिन्दी कवियों ने अंग्रेजी

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराळा - आत्मिका, पृष्ठ १२२ ।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - मत्स्य, पृष्ठ ११२ ।

कवियों का प्रभाव ग्रहण करते हुए भी केवल चौदह पंक्तियों का प्रतिबन्ध ही स्वीकार किया है, इससे अतिरिक्त सानेट का लम्बे विमाजन, लय तथा वन्द्यक्रम व्यवस्था उनकी मॉलिक है। इसी रूप में 'चतुर्दशपदी' नाम भी सार्थक हो जाता है, और 'चौबी' सानेट' है मित्य उसका रचना वैशिष्ट्य भी प्रकट होता है।

द्विवेदीयुग में हरिवोध, पंडित रूप नारायण पाण्डेय आदि ने 'चतुर्दशपदी' की रचना प्रारंभ की थी। उनके बाद प्रताप, पंत, निराजा, रामकुमार वर्मा आदि ने भी इस क्षेत्र में प्रयोग किये। किन्तु इन प्रगीत विधा का विशेष विकास शायवादी काव्य में नहीं हो सका, और न पंत के अतिरिक्त इस क्षेत्र में किसी अन्य कवि की विशेष सफलता ही मिल पाई।

'चतुर्दशपदी' में साधारण प्रगीत जैसा प्रवाह और स्वच्छंदता न होकर चिन्तन की प्रवृत्ति निश्चित रहती है।^१ चौदह पंक्तियों वाली इस रचना में छंद का कोई विशिष्ट रूप निश्चित नहीं रहता। उसकी मुख्य विशेषता मात्र इतनी है कि कवि का मनोवैय प्रारंभिक पंक्तियों में प्रकट होकर चिन्तन की ओर अग्रसर होता है और अंतिम पंक्तियों में अपना समाधान प्रस्तुत करता है।

इन गुणों से युक्त चतुर्दशपदियों के सफल और श्रेष्ठ उदाहरण रूप में पंत की 'राज' शीर्षक रचना द्रष्टव्य है। इस कविता का प्रारंभ राज महल को देखकर कवि-हृदय में उत्पन्न होनेवाले विषाद की भावना से होता है -

‘हाय मृत्यु का ऐसा ऊपर अपारिधि पूज।

जब विषाण्ण निजीवि पड़ा हो जग का जीवन ॥”

इस विषाद के साथ चिन्तन की छाया स्पष्ट लिपटी हुई दिखाई देती है -

“मानव ऐसी भी विरक्ति क्या जीवन के प्रति।

आत्मा का अपमान प्रेम जो छाया से रति ॥

प्रेम ज्वना यही कौ हम मरण को वरण ?”^२

१- A.R. Entwistle - The study of Poetry, 1928, page 51-52.

“Sonnet, unlike the true lyric, is frequently lacking in spontaneity and freshness, leaning rather reserve and reflection.”

२- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि, पृष्ठ ७१।

जीवितों की उपेक्षा और मृतकों की पूजा करनेवाली इस विचित्र प्रेम वर्तना पर विचार करते करते कवि को गहरा ज़ाँप होता है और अन्तिम पीढ़ियों में उसके विचार मंम का अंत निराशपूर्ण वस्तु स्थिति की स्थापना में पाकर होता है -

‘मूल गर हम जीवन का एतल केश्वर ।

मृतकों के हैं मृतक, जीवितों का है ईश्वर ॥’

चतुर्दशवी की लघु वाक्यावाली रचना के अरुण पुरुषिपूर्ण, निग्रांति शब्द चमक, लय, हृद की पुनिश्चित योजना, विषय की पूर्णान्विति आदि सभी तत्त्व उपर्युक्त रचना में विद्यमान हैं, इसी कारण वह पाठक हृदय पर अपना अपेक्षाकृत प्रभाव डालने में सफल हुई है । कविता पढ़ते समय पाठक भी कवि की विचारधारा के साथ स्वतः वह चलता है । यही किसी भी रचना की सच है बड़ी कसौटी कही जा सकती है ।

जात्यान काव्य

गीति काव्य की शैली में किसी जात्यान का आधार लेकर लिखी गई रचनाओं को ही ‘जात्यानक काव्य’ अथवा ‘जात्यानक गीति’ की संज्ञा दी जाती है । इस जात्यानक काव्य विधा का मूल रूप पाश्चात्य काव्य रूप ‘बैलेड’ में मिलता है ।

बैलेड (Ballad) अथवा जात्यानक काव्यों का विकास लोकगाथाओं के द्वारा माना जा सकता है । प्रत्येक देश अथवा समाज में कुछ ऐसी कथाएँ अत्यंत प्रचलित हो जाती हैं जिनका संबंध प्रायः किसी ऐतिहासिक घटना से होता है, और कभी कभी ऐतिहासिक आधार सुस्पष्ट न होने पर भी जन मानस में उनका समादर ऐतिहासिक घटनाओं की ही भाँति होता है । इन कथाओं के विषय प्रायः युद्ध, प्रेम, कोई चमत्कारी घटना अथवा किसी धार्मिक महापुरुष की जीवनी होती है । अपने स्वभाव में गैर-शैली में वर्णनात्मक तथा कुछ कुछ नाटकीय भाषा

की दृष्टि से सरल, सुवीच^१ यह गाथायें बहुत सतावियों तक समाज की कठिनाई बनी रह कर उसे अपने रस माधुर्य से वास्तविक करती रहती है ।

इन लोक प्रचलित कथाओं की प्रगीतात्मक प्रस्तुति ही 'बैलैड' या 'वास्त्यानक काव्य' का स्वयं ग्रहण करती है । दूसरे शब्दों में - वास्त्यानक काव्य सामान्य वर्णनात्मक कविताओं से भिन्न वह विशिष्ट काव्य रूप है जो प्रकृतात्मक शैली में लिखा जाकर भी प्रगीत तत्वों से युक्त हो समाज प्रगीत का स्वयं रहस्य हुए भी वर्णनात्मक हो ।^२

वास्त्यानक काव्य का रचनाकार लोकगाथाओं में साहित्यिकता और कलात्मकता का समावेश करके उन्हें अपने ढंग से प्रस्तुत करता है । मौलिकता लाने के लिये कवि को प्रायः कथा के मूल रूप में कुछ परिवर्तन जल्दा काट-छांट करना भी आवश्यक हो जाता है, किन्तु यह परिवर्तन भी वह लोकरुचि को ध्यान में रखकर ही करता है । अतः स्पष्ट है कि ऐसे कवियों को अपनी सफलता हेतु लोकरुचि तथा लोक विश्वासों का पुरा पुरा ज्ञान होना अनिवार्य है ।

वास्त्यानक काव्यों के भी प्रायः दो रूप दिखाई देते हैं, एक तो वे रचनायें जो प्रगीत के तत्वों से युक्त होकर भी लोक प्रसिद्ध वास्त्यान लेकर चलती है, किन्तु उनमें समास्त्यान काव्य की वर्णनात्मक शैली की जेढ़ा प्रगीत का भावावेश ही प्रकट रहता है । और दूसरी कोटि में उन रचनाओं को रक्ता जा सकता है, जो

1. Cassell's Encyclopaedia of Literature. P.No. 40-

Ballad - " A wide spread category of traditional poetry, mainly narrative in form, direct, simple and often dramatic in style, and generally composed to be recited or sung....The material with which the ballad poet works is the basic experience of the community, he draws upon local or national history, pseudo-history, legend and supernatural folklore and his tales are adventure and war, love, the supernatural and to a lesser extent religious persons and events."

2. Lectures and Notes by W.P.Ker (Edited by R.W.Chambers)

Form and Style in Poetry: (on the History of Ballads) page 3.

" Ballad is here taken as meaning a lyrical narrative poem (all ballads are lyrical ballads)...It is not narrative poem only, it is a narrative poem lyrical in form, or a lyrical poem with a narrative body in it."

प्रथम कौटि की रचनाओं की भाँति प्रगीतात्मक होते हुए भी जपेदाफूत अधिक वस्तु-मुसी और बर्णन प्रधान होती है ।

शम्भूनाथ सिंह ने उपर्युक्त प्रथम प्रकार की रचनाओं की 'प्रबंध मुक्तक' तथा द्वितीय प्रकार की रचनाओं को 'प्रगीत प्रबंध' कहा है ।^१ हम उन्हें आस्थानिक प्रगीत और प्रबंधात्मक प्रगीत की श्रेणियों भी दे सकते हैं ।

लोकगाथायें प्रत्येक देश में प्रचलित होती हैं अतएव उनके आधार पर रहे जानेवाले आस्थानिक काव्यों की परंपरा भी प्रायः प्रत्येक भाषा के साहित्य में मिलती है । हिन्दी साहित्य के आदियुग-वीरगाथा काल की साहित्यिक प्रवृत्तियों का विश्लेषण करते हुए रामचंद्र शुक्ल ने उस युग में प्राप्य इस काव्य-विधा के मूल रूप की ओर इंगित करते हुए लिखा है - "ये वीरगाथायें दो रूपों में मिलती हैं - प्रबंध काव्य के साहित्यिक रूप में और वीर गीतों (Ballads) के रूप में ।"^२

जानिक का 'आल्हस्तण्ड' वीरगाथा युग के आस्थानिक काव्यों का प्रतिनिधि ग्रंथ कहा जा सकता है । हयावादा युग में अंगरेजी काव्य की प्रेरणा से इस परंपरा का पुनर्विकास हुआ । किन्तु हयावादी आस्थानिक काव्य आल्हस्तण्ड सदृश पूर्ववर्ती भारतीय आस्थानिक काव्यों से अपने स्वरूप में भिन्न है, साथ ही अंगरेजी के 'बैलेड' से भी अपना कुछ वैशिष्ट्य रखती है । हयावादी कवियों ने अलंकरण और कलात्मकता के प्रति विशेष रुचिकान दिताई है अतएव इस युग के आस्थानिक काव्यों में जन जीवन की मौखिक परंपरा में विकसित होनेवाले वीर गीतों की ठीक शैली के संस्कारों का सर्वथा अभाव है । सरल, सुगोचर और सहज भाषा के स्थान पर, कठिन शब्दावली प्रयुक्त हुई है और शैली, सूक्ष्म, अतृकारपूर्ण एवं असाध्य है ।

हयावादी आस्थानिक प्रगीतों के अन्तर्गत 'प्रताप' की 'अशोक की चिन्ता', 'पैशाँला की प्रतिध्वनि', 'शेरसिंह का शस्त्र समर्पण' और पंत की ग्रंथ आदि रचनाओं को उदाहरण रूप में रक्ता जा सकता है । अशोक की चिन्ता में कलिंग विजय के उपरान्त उस भीषण नर संहार की स्मृति से सम्राट अशोक के हृदय में उठनेवाले वैराग्यपूर्ण भावों की, पैशाँला की प्रतिध्वनि में प्रतापी प्रताप के प्रिय मेवाड़ के

१- शम्भूनाथ सिंह - हयावादा युग, पृष्ठ २३० ।

२- रामचंद्र शुक्ल - हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृष्ठ ३१ ।

विगत गौरव की ताराँ और सिंह का शस्त्र समर्पण' में पंचनाद के सिंह सपूतों के शौर्य और पराक्रम की कार्रियाँ प्रस्तुत की गई हैं। इन रचनाओं में आख्यान पदा अत्यंत दुर्लभ हैं और इनमें कथा की प्रत्यक्ष स्थिति न होकर उसका आभास मात्र मिलता है। उदाहरणार्थ -

‘जाज भी पैतौला के
तारु बर मँछों में
वही शब्द घुमता सा-
गुंजता विकल है।
किन्तु वह ध्वनि कहाँ ?
गौरव की लाया पड़ी माया है प्रताप की
वही पैदाइ
किन्तु जाज प्रतिध्वनि कहाँ ?’^१

उपर्युक्त पंक्तियों में कवि का भावावेग ही प्रकट है, ऐतिहासिक घटनाओं का चित्रण करना उसका उद्देश्य नहीं है, अतएव इसमें आख्यान की अपेक्षा प्रगीत तत्त्व अधिक है।

‘ग्रंथि’ का मूल कथ्य कवि की प्रिय वियोगजन्य व्याथा है, जो स्मृति के माध्यम से अभिव्यक्त हुई है। इसमें कवि-जीवन से संबंध कुछ भौतिक घटनाओं का उल्लेख अवश्य हुआ है किन्तु उनकी संख्या इतनी कम है कि मात्र उन घटनाओं के आधार पर एक संपूर्ण काव्य का वस्तु विन्यास संभव नहीं था। कवि के विरह-विह्वल हृदय के भावोद्गारों की मीढ़ में तथा अतिशय कलात्मक और रोमानी कल्पनाओं के समूह में इस रचना का क्षीण कथा-सूत्र खो सा जाता है और व्यथिता का मन वास्तविक घटनाक्रम को समझ पाने के बदले केवल कवि के व्याथा समुद्र का ही अवगाहन कर पाता है। प्रेम कथा का आधार ग्रहण करके भी इस रचना में कथानक की कोई क्रमबद्ध पुनरिश्चित योजना नहीं मिलती, मानसिक घात प्रतिघात ही इसमें प्रमुख हैं, इसी कारण इसका स्थान भी आख्यानक प्रगीतों के अंतर्गत ही है।

१- जयशंकर प्रसाद - लहर (पैतौला की प्रतिध्वनि) पृष्ठ ५८ ।

झायावादी प्रबंधात्मक प्रगीतों में 'प्रसाद' की प्रशंसा की जाया और 'निराला' की 'राम की शक्ति पूजा' तथा 'कुछसीदास' उल्लेखनीय है।

प्रशंसा की जाया में गुजरात के राजा कण्णदेव की अमावस्या रानी कमलावती के अंतर्द्वन्द्व का अत्यंत मार्मिक चित्रण प्रसाद ने किया है। राजरानी कमला की स्मृति के वाच्यम से उसके जीवन से संबद्ध अनेक ऐतिहासिक घटनाओं का भी उल्लेख हुआ है जो इस लम्बे प्रगीत में प्रबंधात्मकता के गुणों का समावेश करता है जैसे - गुजरात पर सुल्तान अलाउद्दीन का आक्रमण, राजा कण्णदेव की वीरता, रानी कमला का पति के साथ ऐतिहासिक युद्ध क्षेत्र में प्रवेश, गुजरात का पराभव, कमला का वीरिणी बनकर सुल्तान के गहनों में जाना, पुराने दास मानिक द्वारा गुप्त रूप से कण्णदेव का कमला को मृत्युवराण का संदेश और उसे अस्वीकार कर जीवन की अदम्य लालसा से युक्त सौन्दर्याभिमानिनी कमला का सुल्तान की प्रणयिनी बन जाना अंत में सुल्तान की मृत्यु आदि आदि। किन्तु यह घटना विवरण इतना संक्षिप्त है कि प्रबंधात्मकता इसमें केवल बीज रूप में ही रह गई है, विकसित नहीं हो सकी।

राम की शक्ति पूजा में कवि निराला ने कहा सुनों का चयन लोक प्रचलित विश्वासों से ही किया है किन्तु अनुकरण के आधार पर परंपरित काव्य-रचना करना निराला का उद्यम नहीं जान पड़ता। पुरातन, स्थूल कथा को नवीन अर्थ गौरव से संयुक्त करने का प्रयास इसमें स्पष्ट मालूम होता है।

'कुछ बंगला काव्य-कृतियों' के अनुसार रावण-युद्ध के पूर्व शक्ति की पूजा कर राम ने रावण विजय का वरदान पाया था। कृतिवास के रामायण में इसका विस्तृत वर्णन है।^१

निराला के 'राम की शक्ति पूजा' का मुख्य कथ्य भी इसी प्रकार है, रावण युद्ध के समय युद्ध की पर्यंकरता देखकर राम अपनी विजय के प्रति संशयग्रस्त हो उठते हैं, ब्राम्हण की प्रेरणा से राम युद्ध में विजय की कामना से शक्ति की पूजा का अनुष्ठान करते हैं, इसके लिये वे प्रतिदिन एक नील कमल की मेंट बढ़ाकर देवी की अर्चना करते हैं, एक सौ आठ दिन के इस अनुष्ठान के अंतिम दिन जब अन्तिम पुष्प बढ़ाने का अवसर आता है तो वह गायब मिलता है। राम चिन्तित हो उठते हैं किन्तु

समझता उन्हें स्मरण हो जाता है कि बाल्यावस्था में माँ उन्हें 'राजीव नका' कहा करती थी। अतएव वे कुष्ठान की मूर्ति हेतु अपनी जाल निकालकर देवी पर चढ़ाने की तत्पर होते हैं, देवी इस जड़भूत मूर्ति से प्रसन्न होकर राम की विजयी होने का वरदान देती और उन्हीं के शरीर में जंतुलीन हो जाती है।

काल में शक्ति पूजा का प्रचार बहुत अधिक है उधर प्रदेश में वैसा नहीं है तथापि शक्ति पूजा का यह प्रसंग उठाने का जो प्रयास निराळा न किया है उसके मूल में लौकाव्यान के माध्यम से कुछ मौलिक और नवीन ज्यों की व्यंगना ही उनका अर्थाष्ट है।

तुलसी के 'रामचरितमानस' में इस प्रसंग का कोई उल्लेख नहीं मिलता क्योंकि तुलसी के राम नर रूप में भगवान् होने के नाते सर्व शक्तिमान है, उनके प्रति जड़ चेतन मय संपूर्ण प्रकृति उदार रहती है, किन्तु निराळा ने राम को गरिमावान् चरित्र से संपन्न होकर भी साधारण मानव रूप में प्रस्तुत किया है, इसीलिए मनोवैज्ञानिक कारणवश शक्तिपूजा का प्रसंग उनके चरित्र से जोड़ा है।

राजसीकैमव में फल एक कोमल स्वभाव के मनुष्य के लिए वनवास जीवन के उन दुःखों को सक्षय ही सहन कर सकना कठिन होता जिसका उल्लेख तुलसी ने 'मानस' में किया है, किन्तु राम को ठीला मात्र के लिये शरीर धारण करने वाला बताकर तुलसी इस प्रकार की व्यंगति से बच गए हैं। निराळा आधुनिक युग के अर्थात् क्रांति युग के कवि है, वे आधुनिक जीवन में इस प्रकार के उतार चढ़ावों की संभावना को स्वीकार करते थे। इसीलिए उन्होंने राम की स्वभावगत कोमलता और उनके जीवन की आपदाओं की परस्पर सूक्ष्म संगति बैठाने की चैष्टा में उनके द्वारा शक्ति की पूजा करवाई है। यह शक्ति पूजा वस्तुतः मूर्ति पूजा नहीं है, इस शक्ति साधना के द्वारा वस्तुतः राम अपनी भीतर बाल्य शक्ति का संकय करते हैं। इसका प्रमाण है वापाकाल में राम द्वारा सीता का स्मरण। सीता सदैव ही राम की प्रेरक शक्ति रही, विपत्ति के समय में उनकी याद करना नैसर्गिक है। सीता के साथ ही कवि ने राम को अनुमति प्रसंगक का स्मरण कराया है, यह भी राम को उनकी बाल्य शक्ति का स्मरण कराने के उद्देश्य से ही जुड़ा है।

कुष्ठान के अंतिम दण्ड में राम का अपना नयन-कमल बढ़ाने की

तत्पर ही जाना साक्षित रूप में उनके भीतर जागनेवाली दृढ़ता को प्रकट करता है। निभीके होकर आत्म बलिदान को तैयार हो जाना ही नवीन शक्ति के उदय का परिचायक है और आत्मशक्ति का उदय ही विजय का वरदान है। इस भाँति इस प्रसंग में कवि ने अत्यंत गूढ़ और कालकारी व्यंजना भर दी है। नेत्र अर्पित करने की बात वही व्यक्ति सोच सकता है जो अपनी देह के प्रति निरासक्त अर्थात् योगी हो जाये और जो योगी है, निष्काम कर्म करनेवाला है, वह सदैव गौरवमय है, उसके लिये पराजय का कोई महत्व ही नहीं रह जाता। इस प्रकार लोक-प्रचलित कथा में मनोविकास और दर्शन का समावेश करके निराला ने उसे मौलिक और नवीन आभामय बना दिया है।

उपर्युक्त संपूर्ण कथा-प्रसंग का एक प्रतीकार्थ भी ग्रहण किया जा सकता है, जिसकी और दूधनाथ सिंह ने निराला पर लिखी अपनी पुस्तक में संकेत किया है।^१ वह प्रतीकार्थ है विदेशी शक्ति अभी रावण के हाथों से राष्ट्र कभी छीता की मुक्ति की चिन्ता जो निराला ने समसामयिक जीवन की गंभीरतम समस्या थी। राष्ट्रीय मुक्ति के लिए निराला ने गांधीवादी सिद्धान्तों का अनुसरण न करके शक्ति की साधना को ही अधिक महत्वपूर्ण माना। निराला के राम राष्ट्र की स्वाधीनता के लिए तत्पर राष्ट्र प्रेमी जन-नायकों का प्रतिनिधित्व करते हैं। इस रूप में इस रचना को एक नया सामाजिक ऐतिहासिक घातक प्राप्त हो जाता है और उसका संबंध युग-जीवन से स्थापित हो जाता है। राष्ट्रीय मुक्ति की चिन्ता का यह नया दर्पण अर्थात् पूर्व प्रचलित जास्थानों से भिन्न, राम के चरित्र को नूतन और आधुनिक परिप्रेक्ष्य में रखने में सफल हुआ है।

इसके अतिरिक्त दूधनाथ सिंह के अनुसार 'राम की शक्ति-पूजा' में राष्ट्रीय मुक्ति के ऐतिहासिक समसामयिक अर्थ की प्रतिष्ठा से भी अधिक सवन और महत्वपूर्ण अर्थ राम के चरित्र के माध्यम से कवि की अपनी ही अखण्ड रचनात्मक विजय की पहचान है। + + + + निराला ने राम के संशय, उनकी सिन्नता, उनके संघर्ष और अंततः उनके द्वारा शक्ति की मौलिक कल्पना और साधना तथा अंतिम विजय में अपने ही रचनात्मक जीवन और व्यक्तिगतता के संशय, अपनी

रचनाओं के निरंतर विरोध से उत्पन्न आन्तरिक खिन्नता, फिर अपनी संपूर्ण अपनी प्रतिभा को अभ्यास, अध्ययन और कल्पना ऊर्जा द्वारा एक नयी शक्ति के रूप में उपलब्ध और प्रदर्शित करके अंततः रचनात्मकता की विजय का घोष ही इस कविता में व्यक्त किया है ।^१

आत्म साक्षात्कार वाले इस नर अर्थ से न पहला प्रतीकार्थ बाधित होता है और न प्रत्यक्ष कथा पर ही कोई विपरीत प्रभाव पड़ता है, अतएव इसको स्वीकार कर लेते हैं इस रचना की गरिमा में वृद्धि ही होती है । इन प्रतीकार्थों द्वारा कवि निराला की मौलिक प्रतिभा उद्भासित होती है क्योंकि राम द्वारा शक्ति पूजा का प्रसंग मले ही वंगला काव्यों में कथा वन्य लोकास्थानों में प्राप्य हो, किन्तु उसके माध्यम से कवि ने जो नवीन सूक्ष्म उद्भावनाएँ की हैं, वे उसकी निजी संपत्ति हैं ।

इस वास्थान में वर्णित मूल कथा प्रसंग लोक विश्वास से गृहीत होते हुए भी यह कविता लोक संवेदना को हू पाने में बलम रहती है । कारण है इसकी भाषा, जो संस्कृत गर्भित होने के कारण कहीं कहीं अत्यंत क्लिष्ट हो गई है । अतएव उसे समझ पाना अवसाधारण की शक्ति से परे है उदाहरण के लिए -

‘ रावण -लाघव -रावण-वारण गत युग्म प्रहर
उद्धत लंकापति मर्दित-कपि-दल-कल-विस्तर
अनिमेष राम विश्वजिद दिव्य-शर-गंग-भाव-
विदांग-बद्ध-कोदण्ड-मुष्टि-सर-रुधिर प्राव
रावण-प्रहार-दुवारि-विकल-वानर- दल- कल
सूक्ष्म सुग्रीवांगद-मीणण-जवादा-नय-नल -2’

‘ शर की भाषा’ में अभिव्यक्ति का यह ढंग जिसमें पूरे पूरे प्रसंगों को एक दो शब्दों में कह दिया गया है, उत्कृष्ट काव्य शिल्प का नमूना कहा जा सकता है, किन्तु ‘रावण प्रहार दुवारि विकल’ वानरों के से साथ युद्ध क्षेत्र से लौटे ‘विदांग बद्ध-कोदण्ड-मुष्टि-सर-रुधिर प्राव’ राम की प्रव्यक्त व्याकुलता को समझ पाने में एक सामान्य व्यक्ति असमर्थ ही रहेगा। भाषा की दुरुस्ती और कठिन

१- दुधनाथ सिंह - निराला - आत्मज्ञता वास्था, पृष्ठ १४७ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - राग विराग - राम की शक्ति पूजा, पृष्ठ ६२

अ-साध्य शैली के फलस्वरूप लोककथा का आधार ग्रहण करके भी लोक कथा की मिठास और सरलता इस रचना में अप्राप्य है। इसके द्वारा निराला की प्रबंध दामता का परिचय अवश्य मिलता है। इस रचना की कथावस्तु व्यक्त संज्ञाप्त है, और तदनुसूल इसका कलेवर भी लघु है अन्यथा जमी बान्तरिक गुणों की दृष्टि से इसे महाकाव्य की समझदी कहा जा सकता है। पाश्चात्य साहित्य में इस प्रकार की रचनाओं का उल्लेख मिलता है, जो जमी संपूर्ण स्माकार में 'महाकाव्य' न होती हुई भी महा-काव्यांक्ति वैशिष्ट्य से पूर्ण होती है।^१

सीमित परिधि में भी शाक एवं विराट प्रसंगों की योजना द्वारा जित वनत्व, गरिमा एवं बौदात्य की दृष्टि 'राम की शक्ति पूजा' में निराला द्वारा की गई है, वह उनके कवि रूप की महत्वपूर्ण उपलब्धि कही जा सकती है।

कतबन्द युद्ध बादि के गंभीर प्रसंगों से युक्त इस लम्बी कविता को निराला ने बादि से वन्त तक २४ मात्राओं वाले चरणों में बाँधा है। यह भी निराला की महत्वपूर्ण विशेषता है, कि एक ओर उन्होंने छंद-बंधन को तोड़कर मुक्त छंद में रचाने की, दूसरी ओर जहाँ उन्होंने छंद-बंधन को स्वीकार किया है वहाँ उसकी मर्यादा को पूरी तरह निभाया है। हायावाद के अन्य कवियों की भाँति अ परिहर हेतु उन्होंने छंद के चरणों को छोटा या बड़ा न करके सर्वत्र उन्हें सम गति से चलने दिया है। समीक्षा क्षेत्र में कवि की मौलिकता की दृष्टि में रखी हुए इस कविता में प्रयुक्त छन्द को रक्षा के नाम के आधार पर शक्ति पूजा छंद भी कहा गया है।^२ वैसे यह 'शक्ति पूजा छंद' शास्त्रीय दृष्टि से 'रोला छंद' से बहुत मिलता है।

सारांशतः 'राम की शक्ति पूजा' वात्स्यानक काव्यों की कोटि में होती हुई भी निराला की मौलिक दृष्टि है।

१- L. Abercrombie - The Epic - page 52.

" But as a poem may have Lyrical qualities, without being a Lyric, so a poem may have epical qualities without being an Epic."

२- पुष्पलाल शुक्ल - वायुनिक हिन्दी काव्य में छंद योजना, पृष्ठ २६०।

तुलसीदास -

यह भी निराला की महत्वपूर्ण रचना है। लोक विश्वासों में जब तक प्रचलित तुलसीदास का प्रारंभिक स्त्री प्रेमी रसिक रूप उसकी कथा का मूलधार है।

कुछ समीक्षकों^१ ने 'तुलसीदास' को सण्ड काव्य की परंपरा में स्थान दिया है। निस्संदेह इसकी कथा का स्वयं सण्ड काव्यों जैसा है शैली भी उदात्त और गरिमामयी है किन्तु वह इतिवृत्त काल की शैली न होकर मनोविश्लेषण है। तुलसी के जीवन का स्थूल सण्ड चित्र प्रस्तुत करना मात्र इसमें कवि का लक्ष्य नहीं है, वरन् तुलसी की आत्म चेतना^२ विकास का सूक्ष्म और विश्लेषण करने में ही उसने अधिक रुचि दिखाई है। अतएव साम्यान्तरिक अभिव्यक्ति की प्रधानता के कारण इसे गीति काव्य के अन्तर्गत रक्ता अधिक उपयुक्त जान पड़ता है।

निराला ने 'तुलसीदास' में स्थान-स्थान पर किंवदंतियों के उल्लेख में पर्याप्त रुचि दिखाई है, जिससे उनका लोककथाओं के प्रति मुकाब प्रकट होता है और इस मुकाब के कारण ही यह कृति आत्मानक काव्यों की शृंखला की कड़ी बनती है। वैसे कुल मिलाकर यह निराला की एक विशिष्ट प्रयोगात्मक रचना है। शास्त्रीय ढंग के बाह्यार्थ निरूपक वर्णन प्रधान सण्ड काव्यों से भिन्न, अपने मूल रूप में भावात्मक होते हुए भी यह सण्ड काव्य की विधा के बहुत निकट है, और जैसा कि प्रारंभ में ही कहा जा चुका है प्रणीतात्मक प्रबंध की संज्ञा उन रचनाओं को ही दी गई है जो प्रणीततत्त्व और प्रबंधतत्त्व दोनों से संयुक्त होने के कारण गीतिकाव्य और प्रबंध काव्य के बीच की कड़ी बनते हैं।

'राम की शक्ति पूजा' की भांति ही 'तुलसीदास' में भी स्थूल घटना प्रसंगों को नगण्य रूप देकर प्रचलित लोककथा के आवरण में कवि निराला ने अपने विचारावशों को बाणी दी है। प्रचलित कथाओं में कवि द्वारा यह स्वात्म प्रकाश ही इन कृतियों की मौलिकता और कवि का लक्ष्य है।

'तुलसीदास' काव्य का प्रारंभ चित्रकूट की पुरम्य स्थली में गंभीर चिन्तन में निमग्न तुलसीदास के चित्र से होता है। प्रकृति चित्रकाल से मनुष्य को अपनी दृग्गताओं से ऊपर उठने की प्रेरणा देती रही है। प्रकृति के साहचर्य से

तुलसीदास के भी उज्ज्वल संस्कार जाग उठते हैं और उनका ध्यान देश और समाज की दुरावस्था की ओर आकर्षित होता है -

“ भारत के नम का प्रभापूर्य
शीतलच्छाय सारकृतिक सूर्य
वस्तमित बाज रे - तमस्तूर्य दिग्मण्डल ।”^१

देश की उज्ज्वल संस्कृति का वस्तुप्राय सूर्य और विजासिता का बढ़ता हुआ संस्कार उनके हृदय को घोर चिन्ता से आभूषण कर देता है। वे विचार करते हैं कि ऐसी विषम स्थिति में प्रकृति के साथ मानव जीवन का जीर्ण होता हुआ संबंध पुष्टि के लिये आस्थापनाकारी हो सकता है। तुलसीदास इस संबंध की पुनर्प्रतिष्ठा के इच्छुक हैं वे देश को उसकी दैन्यमयी स्थिति से उबारने की युक्ति सोचते हैं। किन्तु सहसा प्रिया-रत्नावली की छवि उनके मानस चक्षुओं के सामने उभर जाती है और जाते ही कहाँ ?” कहकर उनके विचारों के बढ़ते हुए कदम रोक देती है। प्रकृति के साथ उन्मुक्त रूप से सात्विक विचारों के आदान-प्रदान में लीन तुलसीदास का हृदय पत्नी के स्नेह पाश में उलझकर ठहर जाता है।

इसी स्थान पर कवि प्रसंग बदलकर प्रचलिता किंवदंती का आधार लेकर अत्यंत सज्ज ढंग से रत्नावली के भाई का बहन के घर जाना और माता पिता का सदैव पुनाना, रत्नावली के हृदय में मायके का मोह जागना, पति की अनुपस्थिति में उनकी आशा के बगैर ही रत्नावली का भाई के साथ प्रस्थान, तुलसीदास का घर आकर पत्नी को न पाना और उसकी लीज में दुरंत सफ़ुराल पहुँचना, वहाँ पत्नी से मेट होने पर उगड़े मिलनेवाली पिककार आदि घटनाओं से संबंधित कुछ पुनाता है। किन्तु यह कुछ कथन कवि का प्रतिपाद नहीं है। इन घटनाओं का महत्त्व तुलसी के अंतर्मन में व्याप्त विचारों के ऊहापोह के उद्दीपन या प्रतीक रूप में है। स्वतंत्र रूप में यह घटनाएँ महत्त्वहीन तथा गौण हैं। रत्नावली से संबंधित उपर्युक्त विवरण का उद्देश्य केवल इतना ही था जो निम्न पंक्तियों में प्रकट हुआ है -

“ जागा जागा संस्कार प्रबल
रे गया काम तत्दाण्ड वह बल
जानंद रहा, भिट गर इन्द्र बंजन सब ।^२

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - तुलसीदास, पृष्ठ १३ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - अपरा, तुलसीदास, पृष्ठ १७४ ।

पत्नी की फटकार सुनकर मौहासक तुलसीदास ने उज्ज्वल संस्कार जाग उठते हैं, उनके भीतर नवीन आत्मचेतना का उदय होता है। इस नाटकीय परिवर्तन को बड़े कौशल से कवि ने काव्य की पृष्ठभूमि से जोड़ा है। बाज का प्रबुद्ध पाठक इस बात पर विश्वास नहीं कर सकता कि मात्र किसी की एक बार की फटकार किसी व्यक्ति के जीवन को सत्ता और पूर्णरूपेण बदल सकती है। किन्तु पृष्ठभूमि में व्यक्त तुलसीदास के मानसिक चिन्तन को याद कर उसके सामने यह स्पष्ट हो जाता है कि पत्नी की फटकार तो केवल बहाना थी, तुलसीदास पहले से ही त्यागपूर्ण पथ के पथिक बनने के इच्छुक थे। मौलिकता का यह रंग भरकर निराला ने पुरानी कथा को नयापन ही नहीं दिया, बल्कि अपने युग के साथ उसका संबंध भी जोड़ दिया है। स्त्रीणा तुलसीदास के विचारों में क्रांतिकारी परिवर्तन दिखाकर और उनके द्वारा देश की वैयर्थपूर्ण स्थिति का चित्र प्रस्तुत करके उन्होंने तत्कालीन समाज को भी स्त्रीणता (जो कायरता की प्रतीक है) से ऊपर उठकर देश-प्रेम और भारतीय संस्कृति के पुनरुद्धार की उज्ज्वल प्रेरणा दी है। इस रूप में 'तुलसीदास' का पुराना वास्तव्यन पुराना होकर भी नया और साधारण होकर भी असाधारण बन गया है।

'तुलसीदास' की शैली अप्रतिष्ठ वेग से चलती है, प्रसंगानुसूल कहीं वह औजस्यी दिखाई देती है, कहीं प्रसादगुण युक्त और कहीं माधुर्यमयी। स्थूल कथा सूत्र की क्षीणता होते हुए भी मनःस्थितियों के घात-प्रतिघात का सूक्ष्म सचित्र विश्लेषण प्रस्तुत करके कवि ने इसमें जिस महाकाव्योक्ति सक्रियता एवं सघनता की सृष्टि की है वह उसके काव्य शिल्प की चरम उपलब्धि है।

'भाषा' सर्वत्र भावों की अनुवर्तिनी रही है, गंभीर प्रसंगों में व्यर्थत क्लिष्ट संस्कृत मिश्रित भाषा व्यवहृत हुई है, यथा -

‘भारत के नम का प्रमापूर्य
शीतलच्छाय सांस्कृतिक सूर्य
अस्तमित बाज रे - तमस्तूर्य दिग्मण्डल’^१

विभिन्न स्थलों पर मुहावरेदार सामान्य जनभाषा का प्रयोग हुआ है -

“ठैते साँदा जब लड़े हाट
तुलसी के मन जाया उचाट ,

१- सूर्यकिान्त त्रिपाठी निराला - तुलसीदास, पृष्ठ ३।

सौचा जब किसके घाट उतारे इनको
जब देखो तब द्वार पर खड़े
उधार लिये हम चले बड़े
दे दिया दान तो बड़े पड़े जब किन की ?^१

इन दोनों के मध्य भाषा का एक और रूप भी उपलब्ध होता है जिसे हम काव्य भाषा का सख्त रूप कह सकते हैं जैसे -

जायत दृग, पुष्टदेह गत मय
जपने प्रकाश में निःसंशय
प्रतिभा का मंद स्मित परिचय संस्मारक^२

अथवा -

सौलती मृदुल बल बंद सकल
गुदगुदा विपुल धारा अविकल
बस क्ली पुराणि की ज्यों उत्कल, निःशूला^३

एक ही कृति में भाषा के यह विविध प्रयोग भाषा के मंडार पर निराला के आधिपत्य के उद्घोषक हैं ।

‘तुलसीदास’ की हृद योजना में निराला ने अपूर्व सफलता प्राप्त की है । आत्मान की गति के साथ हृद ने पूर्णतया सहयोग किया है । आधन्त एक ही प्रकार का हृद व्यवहृत हुआ है जो अपनी प्रवाह में प्रसिद्ध चौपाई, हृद से मिलता जुलता है, किन्तु अंत्यानुप्रास की मौलिकता के कारण उसे पूरी तरह शास्त्रीय हम नहीं दिया जा सकता । ‘तुलसीदास’ में जो गरिमा और महाकाव्योचित बोधात्मक लक्षित होता है उसका बहुत कुछ श्रेय सफल हृद योजना को ही है ।

उपर्युक्त रचनाओं के विवेचन के आधार पर समग्रतः यह कहा जा सकता है कि आत्मानक काव्य की परंपरा छायावादी कवियों की देन नहीं है

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - तुलसीदास, पृष्ठ ३७ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - तुलसीदास, पृष्ठ ६ ।

३- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - तुलसीदास, पृष्ठ ४८ ।

किन्तु इस क्षेत्र में किये गये उनके प्रयोग मौलिक हैं । पूर्व युगों में ही नहीं, आधुनिक युग में भी छायावाद के पूर्व वास्थानक गीतियों की रचना कुछ कवियों द्वारा की गई । सियाराम शरण गुप्त की ' एक फूल की चाह ' जैसी लोक प्रसिद्ध गाथा पर आधारित न होकर भी वास्थानक गीति का सुन्दर उदाहरण है ।

वास्थानक गीति का सर्वश्रेष्ठ उदाहरण प्रस्तुत करनेवाली रचना सुमद्राकुमारी चौहान की ' फाँसी की रानी ' कही जा सकती है । सुमद्रा जी ने प्रचलित कथा को कलात्मक रूप दे दिया है और -

‘ बुढ़ै हर बोलों के मुँह हमने सुनी कहानी थी ।

सुब लड़ी मरदानी वह तो फाँसीवाली रानी थी ॥’

लिखकर फाँसी की रानी लक्ष्मीबाई की अद्भुत वीरता, अद्वितीय तेज और अपूर्व साहस का गान किया है । भाषा की प्रासादिकता, लय, प्रवाह की तरलता और जीवपूर्ण वर्णन शैली ने इस रचना को अत्यंत हृदयग्राही बना दिया है ।

छायावादी कवियों ने वास्थानक काव्य रचना के अन्तर्गत प्रायः लोक प्रचलित कथाओं का आधार ग्रहण किया है किन्तु उनका अन्तिम लक्ष्य कथा वर्णन नहीं रहा है, वरन् कथा के माध्यम से वैयक्तिक विचारों तथा मनोमंथन को उन्होंने बाणी दी है । इसके अतिरिक्त अपनी रचनाओं को सामान्य जन का कंठहार बनाने की चिन्तना के बदले उनमें शैली शिल्पगत विविध प्रयोग करने की प्रवृत्ति ही प्रमुख रही है । भाषा की दुरुद्धता, शैली का वाग्निजात्य और सूक्ष्म कलात्मकता ने मिलकर छायावादी वास्थानक काव्यों को सामान्य, लोक-काव्यों पर आधारित वास्थानक काव्यों की परंपरा से बहुत दूर कर दिया है ।

गीतिकाव्य (Opera)-

गीति तत्त्व एवं नाट्यतत्त्व के सम्मिश्रण से बनी यह काव्य-विधा आधुनिक युग की अत्यंत प्रचलित काव्य विधा है ।

गीति नाट्यों का हिन्दी कविता में विकास पश्चात्य साहित्य के वापैरा (Opera) के प्रभाववश माना जा सकता है । इस प्रकार की रचनाओं का बाह्य स्वरूप काव्यात्मक और संगीत प्रधान रहता है किन्तु उसकी शैली संवादयुक्त

और अभिनय के योग्य होती है^१। इसकी शब्दावली सरल और स्पष्ट होनी चाहिए।^२

पाश्चात्य प्रारंभिक गीतिनाट्यकारों - बायस, कीट्स, शेली आदि ने अतृकान्त छन्दों में गीतिनाट्यों की रचना की, किन्तु मात्राओं का बंधन संवादों के अस्पष्ट प्रवाह में कुछ के आव में भी बाधक होता था जैसा परवती शब्दों ने इस बिधा के लिये मुक्त छंद को अधिक उपयुक्त माना। तथापि किसी प्रकार का भी छंद हो, गीतिनाट्य का हम विधान छंदोबद्ध ही होता है। गीतिनाट्य में छंद का प्रयोग अलंकरण मात्र के लिये नहीं होता वरन् उसके द्वारा नाटकीय प्रभाव में वृद्धि होती है।^३

तात्पर्य यह कि गीतिनाट्य अभिनय गुणों से युक्त विशिष्ट काव्य रचना है, भावों के अंतः संघर्ष को जिसमें लय संयुक्त, सरल, चित्रात्मक और संवादमयी भाषा में प्रस्तुत किया गया हो।

गीतिनाट्य की परंपरा का जन्म हायावाद के पूर्व हिन्दी काव्य में हो चुका था। नरोत्तमदास का 'सुदामाचरित्र' नाटकीय तत्वों से पूर्ण गीति रचना का सुन्दर उदाहरण है। मैथिलीशरण गुप्त का 'कुणाल', मंगल प्रसाद विश्वकर्मा का 'उधरा और अभिमन्यु', श्रीकृष्ण और सुदामा^४, बानर्दी प्रसाद का चाणक्य और चन्द्रगुप्त^५ आदि इसी परंपरा के अन्तर्गत हैं।

1. Opera - Encyclopaedia Britanica, page no. 802-803.

"A drama set to music as distinguished from plays in which music is merely incidental. Two qualities take precedence of dramatic power as conditions for success in opera. One is the theatrical sense and the other-the histrionic sense. They are inseparable but not identical."

2.W.P.Ker- Form and Style in Poetry(Twenty four lectures -XVI- Poetic diction) page 170.

"The business of dramatic poet is not to be too emphatic through mere words, mere vocabulary, he must use a vocabulary simple and clear."

2.T.S.Eliot - Poetry and Drama, page 19.

"..... verse is not merely a formulation, or an added decoration, but that it intensifies the drama".

४- सरस्वती - दिसंबर, १९२७ तथा जनवरी, १९२८।

५- सरस्वती, मार्च, १९२८।

हायावाद युग में भी कुछ गीतिनाट्यों की रचना हुई, जिनमें प्रसाद का 'करुणाालय' निराळा का 'पंचवटी प्रसंग' और मगकीचरण का 'तारा' उल्लेखनीय है। किन्तु इस दौर में सर्वाधिक सफलता निराळा को मिली है।

निराळा के 'पंचवटी प्रसंग' में गीतिकाव्य की भावमयता के साथ नाटकीय तत्वों का सुन्दर सामंजस्य उपस्थित हुआ है। इसकी कथा का आधार रामचरितमानस से गृहीत है किन्तु शूर्पणाखा के स्वल्प में किंचित परिवर्तन करके कवि ने इसे अधिक मानवीय और स्वामाविक बना दिया है। उदाहरणार्थ, रामचरितमानस की शूर्पणाखा राम और लक्ष्मण द्वारा उपेक्षित होकर अपना विकराल रूप प्रकट करती है।

"तब लिप्पियानि राम महिं गई, रूप भयंकर प्रकटत भई"।^१

उसका विकराल रूप देखकर सीता भयभीत हो उठती है। सीता को भयभीत देखकर राम लक्ष्मण को उसकी नाक कान काटने के लिये सक्रिय करते हैं -

"सीताहि समय देखि रघुराई, कहा अनुच सन सयन बुकाई"।^२

क्याही सीता भयभीत न होती तो राम शान्त ही रहते, किन्तु 'पंचवटी प्रसंग' के राम शूर्पणाखा के व्यवहार से द्रुव्य होकर उसे दण्ड देने की बात सोचते हैं। क्रोधामिभूत शूर्पणाखा राम को जी मरकर धिक्कारती है -

काळ नागिनी सी लगी रहूंगी मैं घात में

तुम्हें भी रुलाऊंगी

जैसा है, रुलाया मुझे।^३

शूर्पणाखा के दुर्वर्त्ता से पाठक या दर्शक एक प्रकार की उत्तेजना से भरकर मन ही मन उसे दण्ड दिये जाने की प्रतीक्षा करता है और इस अवसर पर राम का व्यवहार उसे बर्त्थत सहज और औचित्यपूर्ण लगता है -

राम - अभी तो रुलाया नहीं

इच्छा यदि है तो तू

(लक्ष्मण को इशारा)

लक्ष्मण - रौ जब जी सोलकर। (नाक कान काटते हैं)।^४

१- तुलसीदास - रामचरितमानस, वरण्य काण्ड ६।।१७

२- तुलसीदास - रामचरितमानस, वरण्य काण्ड १०।१७

३- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराळा - परिमल, पंचवटी प्रसंग, पृष्ठ २५६।

४- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराळा - परिमल, पंचवटी प्रसंग, पृष्ठ २५६।

तुलसी के राम का व्यवहार मानवीय संवेदना न जगाएर उनसे ऊँचरामी रूप को ही प्रकट करता है । अतएव उसका संबंध कलौकिक विश्वास से है । पंचवटी प्रसंग में कलौकिक विश्वास मानवीय संवेदना के माध्यम से प्रकट हुआ है । निराला की कल्प नाटकीय सफलता के अधिक निकट है क्योंकि रंगमंच पर रसा क शूर्पणखा का विकराल रूप दिखाना प्रायः असंभव होता, अतएव इस भाव की पूर्ति और नाक कान काटे जाने का जीवनित्य, शूर्पणखा से दुर्वचनों का प्रयोग कराकर सिद्ध किया गया है ।

पाँच सप्टों में विभाजित यह रचना बाष्पत संवाद शैली में ही लिखी गई है । इसकी सामासिक शब्दावली भी नाटकीय सघनता की उत्पत्ति में सहायक हुई है । तथापि गीतितत्त्व इसमें अपेक्षाकृत अधिक सुतर रहा है । अभिनेय मुण्डों से युक्त होती हुई भी यह रचना 'दृश्य' की अपेक्षा 'पाद्य' अधिक है, नाट्यतत्त्व इसका प्राणामुल तत्त्व नहीं बन पाया है क्योंकि प्रत्यक्ष दृश्य विधान की इसमें कमी है।

बाष्प :-

जैसा कि प्रारंभ में ही कहा जा चुका है, व्यस्तर प्रसाद का 'बाष्प' एक ऐसी विशिष्ट रचना है जो किसी भी पूर्व प्रचलित काव्य रूप के अन्तर्गत नहीं रखी जा सकती । समीक्षाक कर्म में 'बाष्प' के विषय में तीन प्रकार के मत प्रचलित हैं । कुछ लोग इसे 'मुक्तक काव्य' के अन्तर्गत रखते हैं । कुछ लोगों ने इसे एक छम्बा प्रगीत माना है और अधिकारी व्यक्ति इसे सप्ट काव्यों की कौटि में रखते हैं ।

बाष्प - मुक्तक काव्य ? -

मुक्तक काव्य की मुख्य दो विशेषतायें मानी गई हैं - पूर्वा पर प्रसंग निरपेक्षाता और प्रत्येक छंद की स्वतः पूर्णता ।

'बाष्प' का वाक्य रूप मुक्तक काव्य के बहुत निकट है । इसमें १४-२४ मात्राओं वाले चार चरणों से निर्मित छंद पूर्वा पर प्रसंग से मुक्त होते हुए भी पाठकों को रस का आस्वादन कराने में सक्षम है । प्रत्येक छंद एक स्वतन्त्र अर्थपरंपरा से संयुक्त है । किन्तु मुक्तक काव्य में रचनाकार का दृष्टिकोण वस्तुपरक होता है, और वह अलंकारि चमत्कार आदि में विशेष रुचि लेता हुआ निर्व्यक्तिक रचनायें प्रस्तुत करता है, जबकि बाष्प इसके सर्वथा विपरीत है ।

‘ बाँसू ’ की प्रारंभिक पंक्तियाँ -

‘ जो बनीभूत पीड़ा थी मस्तक में स्मृति थी छाई ,
दुर्धन में बाँसू बनकर वह बाज बरसने आई । ’

ही उसके वास्तविक रूप का परिचय दे देती हैं । अर्थात् इसमें कवि तटस्थ द्रष्टा नहीं है उसने जिस पीड़ा को कभी स्वयं फेला था वही ‘ बाँसू ’ के रूप में अभिव्यक्त हुई है ।

बाँसू भाव प्रधान और विशुद्ध आत्मपरक रचना है । ये विशेषतायें प्रगीत काव्य की हैं । ‘ बाँसू ’ में प्राप्य बाह्य अलंकार और उपर्युक्त विधान मस्तिष्क को प्रभावित करनेवाला है, किन्तु उसमें एक आन्तरिक कठोरता की धारा भी प्रवहमान रहती है, हृदय जिसमें गहराई तक डूब जाता है, बाँसू की अभिव्यञ्जना-शैली में तटस्थता और स्थिरता के बड़े भावनाओं का तल प्रवाह दिखाई देता है, इसमें अतिरिक्त उसमें प्रत्यक्ष न एही, परोंका रूप में एक सूक्ष्म कथा का क्रमिक विकास भी लक्षित होता है । यह बातें भी ‘ बाँसू ’ को मुख्य काव्य की परंपरा से मुक्त करती हैं ।

बाँसू एक प्रगीत ? -

बाँसू में कवि का आत्मपरक दृष्टिकोण उसे प्रगीत काव्य के निकट रक्ता है । प्रगीत काव्य की अन्य विशेषतायें वैयक्तिकता , भावावेग और गैयता भी उसमें पूर्णरूपेण विद्यमान हैं । कवि स्पष्ट स्वीकारात्मक करता है -

‘ ये सब स्फुरलिंग हैं मेरी उस ज्वालाययी जलन के
कुछ शेष चिन्ह हैं केवल मेरे उस महा भिन्न के । ’^१

अनुभूति की तीव्रता ने ‘ बाँसू ’ को अत्यंत भावप्रवण बना दिया है, उदाहरणार्थ -

‘ लहरों में प्यास मरी है, है भँवर पात्र भी सली
मानस का सब रस पीकर लुब्धका दी तुमने प्याली । ’^२

१- जयशंकर प्रसाद - बाँसू , पृष्ठ ६ ।

२- जयशंकर प्रसाद- बाँसू , पृष्ठ २८ ।

किन्तु यह भाव प्रवणता केवल स्वतंत्र हृद्यों में ही सीमित नहीं है वरन् संपूर्ण रचना में भावों की स्कान्धिति लक्षित होती है और उनका समग्र रूप ही हृदय पर प्रभाव पड़ता है। समस्त स्फुट हृदय एक ही भाव ध्वनि में पिरोये हुए जान पड़ते हैं।

‘जाँघू’ की माधुर्य गुण युक्त सुकौमल भाषा, भावनाओं की उत्कटता और शैली की सरलता आदि ने मिलकर उसमें एक ऐसे संगीतात्मक प्रवाह की सृष्टि की है जिसका वेग आदि से अन्त तक अप्रतिष्ठ ही रहता है। हृद्यों की तुलान्त योजना जाँघू को प्रत्यक्षातः नैय रूप देने में सहायक सिद्ध हुई है। इस प्रकार उद्भूति लक्षणा ‘जाँघू’ को प्रगीत काव्य सिद्ध करते हैं।

‘जाँघू’ - एक लघु काव्य ? -

‘जाँघू’ अपने आन्तरिक स्वप्न में ‘प्रगीत’ सिद्ध होता है तथापि विशुद्ध प्रगीत से भिन्न इसमें एक सूक्ष्म कथा का निर्वहण और घटनाओं की एक सुसंबद्ध योजना भी दिखाई देती है, जो इस प्रकार है -

अतीत के किसी असफल प्रणय प्रसंग की पीड़ा कवि के मन को फक्करीर देती है और उसकी जालों से अत्रुवारा प्रवाहित हो उठती है जिसे वह कविता के रूप में संजोता है। स्मृति के माध्यम से वह ‘प्रिय’ से प्रथम परिचय, उसके मादक रूप, मिलन के सुतोलास और फिर प्रिय की छला- निष्ठुरता आदि सभी बातों का बहाना करता है। प्रिय के निष्ठुरतापूर्ण व्यवहार से ललित हो जानेवाले अपने मधुर सुख स्वप्न से जिस सघन विषाद की अनुभूति उसे होती है, उसे वह दार्शनिक स्तर पर नियति-प्रद मानकर जीवन के अनिवार्य प्रसंग के रूप में स्वीकार कर लेता है। व्यक्तिगत वेदना उसके हृदय का परिष्कार करती है और वह अपनी वैयक्तिक व्यथा को विश्व व्यथा में समाहित कर देना चाहता है। इस प्रसंग में उसे करुणा या व्यथा के सार्वभौम रूप का दर्शन होता है। करुणा को सार्वभौम, सर्वव्यापी और अखिल विश्व को एक ध्वनि में बाँधनेवाली मानकर अन्त में कवि उससे प्रार्थना करता है कि वह संपूर्ण लोक में सरसता अनुराग और आशा का संचार करे।

इस संपूर्ण कला का मूलवर्ती भाव वेदना या करुणा ही है । प्रारंभिक वैयक्तिक करुणा जैसा कि महुंसे महुंसे वैयक्तिक सीमायें तोड़कर समष्टि में छीन हो जाती है और उसका हम भी ज्वालाभय न रहकर शीतल और जानबूझाया बन जाता है । भावनाओं का यह केन्द्रीभूत प्रभाव जो सूक्ष्म कला के माध्यम से करुणा के रूप में प्रकट होता है, जाँघू की प्रणवात्मकता का पञ्चाभाती है । किन्तु परंपरागत सण्ड-काव्यों की भाँति जाँघू में स्थूल घटनाक्रम का उभाव है । सण्ड काव्य में जीव का सण्ड बिना प्रस्तुत किया जाता है, जाँघू में कथा का इतिहास जामात मात्र मिलता है । कथा सूत्र भावावेग की प्रसरता में अस्पष्ट और धुँधले धुँधले से रहते हैं ।^१ जाँघू की वर्णन शैली भी साधारण कथात्मक सण्ड काव्यों से भिन्न है । इस भाँति 'जाँघू' को सण्ड-काव्य मानना युक्ति युक्त नहीं है ।

'जाँघू' के स्वल्प को स्पष्ट करते हुए डा० विनय मोहन शर्मा का कथन महत्वपूर्ण है - 'इस तरह 'जाँघू' उस मोतियों की लड़ी के समान है, जिसका प्रत्येक मोती चूका रहकर भी कमलता है और लड़ी के तार में गुँथकर भी 'लाव' देता है ।'^२

वस्तुतः 'जाँघू' प्रसाद की जयवा हायावाद युग की एक सर्वथा मौलिक प्रयोगात्मक रचना है जिसमें मुक्तक प्रगीत तथा प्रबंध तीनों की विशेषतायें सम्मिश्रित हो गई हैं । इसका स्थाकार मुक्तक जैसा है प्रभावान्विति में यह सण्डकाव्य जैसा है और इसकी वात्सा में प्रगीत तत्त्व प्रमान है । बाह्य शरीर की अपेक्षा वात्सा का महत्व सदैव अधिक होता है, अतएव 'जाँघू' को एक विशेष कोटि का प्रगीत मानना ही उचित है । साधारण प्रगीतों से इसकी वैशिष्ट्य को दृष्टि में रखकर प्रतिमाकृष्ण कह न इसे 'निबद्ध गीति' की संज्ञा दी है ।^३ काव्य शास्त्रीय परंपरा न रखी हुए भी यह नाम इसके स्थाकार को देखते हुए उपयुक्त प्रतीत होता है ।

प्रबन्ध काव्य -

अंतर्मुखी दृष्टिकोण, व्यक्तिवाद की उपासना और सूक्ष्म चित्रण की प्रवृत्ति के फलस्वरूप हायावाद युग में प्रबंध काव्यों की रचना अत्यंत सीमित

१- विनयमोहन शर्मा - कवि प्रसाद- जाँघू तथा अन्य कृतियाँ , पृष्ठ ७० ।

२- प्रतिमा कृष्णवल - हायावाद का काव्य चिन्म, पृष्ठ ८३ ।

त्व में हुई। प्रसाद और निराजा को छोड़कर शेष सभी कवियों ने गीति काव्य को ही अपनी भावाभिव्यक्ति का माध्यम बनाया। अपने व्यक्तित्व की सीमाओं से ऊपर उठकर समाज को देखने-परखने और उसकी समस्याओं पर धैर्यपूर्वक विचार करने में समर्थ कवि ही प्रबंध रचना में सफल हो सकता है। यह विशेषता केवल 'प्रसाद' और 'निराजा' में ही दिखाई देती है। इनमें भी महाकाव्यकार की प्रतिभा केवल प्रसाद में ही थी। निराजा ने 'राम की शक्ति पूजा' और तुलसीदास में महाकाव्योक्ति गरिमामयी शैली में जीवन के सण्ड चित्रों का सफल चित्रण करके अपनी प्रबंध जामता का परिचय अवश्य दिया है, किन्तु जीवन का समग्र चित्रण करने में उनकी प्रतिभा भी असमर्थ रही।

सहीबोली काव्य परंपरा में प्रबंध काव्यों की रचना का पथ प्रशस्त करने में द्विवेदीयुगीन कवियों का महत्वपूर्ण योग रहा है क्योंकि वह युग साहित्य में व्यक्ति नहीं समाज को ही प्रमुख स्थान देता था। अतएव सामाजिक मूल्यों एवं वैष्ट आदर्शों की प्रतिष्ठा ही तद्व्युत्पन्न साहित्य का लक्ष्य था। महावीर प्रसाद द्विवेदी और श्रीधर पाठक ने प्रारंभ में अनेक संस्कृत और कोरेजी प्रबंध काव्यों के भावानुवाद हिन्दी में प्रस्तुत किये। तत्पश्चात् रामनरेश त्रिपाठी, 'अयोध्यासिंह उपाध्याय' 'हरिबोध', रामचरित उपाध्याय, मैथिली शरण गुप्त, सियाराम शरण गुप्त प्रभृति कवियों ने अनेक मौलिक प्रबंध काव्य लिखे, जिनमें प्राचीन परिपाटी पर परंपरागत आदर्शों की ही प्रतिष्ठा मिलती है। केवल 'हरिबोध' के 'प्रिय प्रवास' और मैथिली शरण गुप्त के 'यशोवरा' तथा 'साकेत' में चरित्र चित्रण और शैली से संबंधित कुछ नवीनताएँ लक्षित हुईं। इन कवियों ने उक्त कृतियों को युगीन संदर्भों से जोड़ने का प्रयत्न किया है।

परंपरागत किसे पिटे आदर्शों और कर्तव्य सामाजिक सद्गुणों से मुक्ति के आकांक्षी आयावादी कवियों के लिए यह प्रायः असंभव ही था, कि वे अपने व्यक्तित्व को मुलाकर अपने 'स्व' को इस पहुंचाने वाले समाज को अपने अग्रज कवियों की भांति पूजते रहते। वैयक्तिक सुख दुःखमयी अनुभूतियों के प्रकाशन हेतु गीत और प्रीति की विधा ही उनके लिए अधिक उपयुक्त सिद्ध हुईं। तथापि प्रबन्ध

काव्यों की परंपरा को शायवादी युग में भी प्रसाद ने जींजा होने से बचा लिया ।

“ प्रसाद ” ने सन् १९१४ में “ महाराणा का महत्व ” सम्प्रकाश की रचना की । इसका रूप प्रायः जादूवादी ही है, वस्तु या शिल्प गत कोई महत्वपूर्ण उपलब्धि इसके द्वारा नहीं होती । इसके बाद उनका “ प्रेम-पङ्क्ति ” सम्प्रकाश में आया, जिसमें “ प्रेम ” के परंपरागत त्यागमय स्वयं की प्रतिष्ठा के साथ साथ शैली की दृष्टि से शायवादी विशेषतायें भी प्रकट हुईं । शायवादी काव्य की मानवीय स्वच्छंदतामुक्त और एवात्मवादी पृष्ठभूमि की कलक एवं तो पछले शी कृति में मिलती है । शायवादी काव्य प्रवृत्तियों का पूर्ण प्रतिनिधित्व करनेवाला तथा युगीन जीवन स्थितियों को समग्र रूप में प्रस्तुत करनेवाला महाकाव्य इस काल में केवल एक ही लिखा गया - प्रसाद का “ कामायनी ” महाकाव्य । कामायनी को शायवादी युग ही नहीं, प्रबन्ध रचना के क्षेत्र में संपूर्ण हिन्दी साहित्य की अत्यंत महत्वपूर्ण उपलब्धि माना जा सकता है । देश-काल की सीमाओं के परे शाश्वत जीवन मूल्यों पर आधारित होने के फलस्वरूप यह महाकाव्य शाश्वत साहित्य ग्रंथों की श्रृंखला में एक नवीन कड़ी बन गया है ।

कामायनी स्वच्छंदतावादी महाकाव्य है अतएव महाकाव्यों की बनी बनाई प्राचीन क्लांटी पर कामायनी को रखकर उसकी जांच परख करना उसकी प्रकृति के प्रतिकूल है, परन्तु प्राचीन लक्षणों के प्रकाश में कामायनी के पर्यवेक्षण से उसकी स्वच्छंदतावादी प्रकृति को समझने में पर्याप्त सहायता मिलेगी । अतएव महाकाव्य से संबंधित प्राचीन मान्यताओं से अलग हो लेना अनिवार्य है ।

संस्कृत आचार्यों में मामह, दण्डी , रुद्रट और कविराज विश्वनाथ ने महाकाव्य के स्वयं पर विस्तारपूर्वक विचार व्यक्त किये हैं किन्तु उनका अलग-अलग विवेचन न करें - सार रूप में कहा जा सकता है कि संस्कृत के आचार्यों के मतानुसार महाकाव्य के नायक को आदर्श चरित्र हो अपेक्षित, देवता जैसा उच्चकुलीन

१- मामह - काव्यालंकार १।।१६।।२३

दण्डी - काव्यादर्श १।।१४।।२०

रुद्रट - काव्यालंकार १६।।२।।२६

विश्वनाथ - साहित्य दर्पण - ६।।३१५।।२४

मनुष्य होना चाहिये । महाकाव्य का कथानक उदात्त, सुसंगठित तथा किसी महत्वपूर्ण घटना पर आधारित होना चाहिये । नायक को चतुर्वर्ग फल की प्राप्ति होना चाहिये अर्थात् जिस महत् उद्देश्य को लेकर महाकाव्य की रचना हुई है, उसकी पूर्ति नायक के द्वारा दिखाई जाना चाहिये । कथानक को हृदोद्बुद्ध होना चाहिये तथा संपूर्ण कथा का सर्गों कावा सण्डों में विभाजन होना चाहिए । सर्गों अथवा सण्डों की संख्या जाठ से कम नहीं होनी चाहिये । प्रत्येक सर्ग का अंत जागामी कथा की पूर्णता के साथ होना चाहिये तथा सर्गान्त के हृद का स्वप्न भी लेख सर्ग के हृद से भिन्न रहना चाहिये ।

महाकाव्य में रस की स्थिति अनिवार्य बताई गई है । सभी रसों का समान उन्में संभव है, किन्तु शृंगार, वीर तथा शान्त में से किसी एक रस की प्रधानता होनी चाहिए । महाकाव्य का लक्ष्य जीवन की उत्तरी समग्रता में प्रस्तुत करना है, अतः उन्में जीवन के विविध पदों का सांगोपांग वर्णन होना चाहिए । महाकाव्य का नामकरण भी महत्वपूर्ण है । नामकरण नायक के नाम पर अथवा वर्णित कथा के आधार पर होना चाहिये । इन प्रधान लक्षणाओं के अतिरिक्त सज्जन स्तुति, दुर्जन निन्दा , संध्या , रात्रि, सूर्योदय, वन, वाटिका, सरोवर, विभिन्न वस्तुओं का वर्णन, विभिन्न अवान्तर कथारं, यात्रादि वर्णन, काव्यारंभ में देव स्तुति, आशीर्वचन , मंगलाचरण आदि भी महाकाव्य के गौण लक्षण बताए गए हैं । महाकाव्य में नाट्य संधियों एवं अर्थ प्रकृतियों की भी योजना होना चाहिए क्योंकि इनके द्वारा उन्में शैलीगत औदात्य उत्पन्न होता है ।

महाकाव्य के ये सभी लक्षण संस्कृत महाकाव्यों को दृष्टि में रखकर ही निर्धारित किये गए थे । हिंदी कवियों ने भी वीरगाथा युग से लेकर आधुनिक काल के द्विवेदी युग तक न्यूनाधिक रूप में इन्हीं को आधार मानकर महाकाव्यों की रचना की और हिन्दी महाकाव्यों के मूल्यांकन की कसौटी भी संस्कृत वाच्यों द्वारा निर्दिष्ट यही नियमावली रही है ।

पश्चात्त्य साहित्य में वस्तु से लेकर आधुनिक युगीन समीक्षकों , एवाङ्गाम्बी, मैकलीन डिक्शन, डब्लू० पी कैर , सी० एम० बाबरा आदि ने समय समय पर महाकाव्य के संबंध में अपने विचार व्यक्त किये हैं । परस्पर मतभेद रहते हुए भी इन पश्चात्त्य विद्वानों द्वारा निर्धारित महाकाव्य के सर्वमान्य लक्षण

सार रूप में इस प्रकार कहे जा सकते हैं ; - महाकाव्य वीर काव्य है, जिसका कथानक लोक प्रसिद्ध तथा युद्ध आदि से संबंधित छिछ किसी घटना पर आधारित होना चाहिये । महाकाव्य के " नायक " को वीर आधाधारण प्रतिभा संपन्न और महान व्यक्तित्व वाला होना चाहिये । महाकाव्य में जातीय जीवन का व्यापक चित्रण, कथा-विस्तार और वर्णन वैविध्य होना चाहिए । आदि से अन्त तक उसमें एक ही छंद का प्रयोग होना चाहिये । महाकाव्य का उद्देश्य महत् होना चाहिए तथा उसमें कथा वर्णन की भाषा जोजमयी और ऐसी उदात्ता के गुण से युक्त होना चाहिए ।

भारतीय और पश्चात्य विचारकों के मतों में जो मुख्य अंतर हैं, वह यह है कि महाकाव्यों के लक्षण निर्धारित करते समय पश्चात्य विचारकों के सामने वीर काव्यों की लम्बी परंपरा थी अतएव उन्होंने महाकाव्य को वीर काव्य का पर्याय मानते हुए वीर भावना, युद्ध पराक्रम आदि पर विशेष बल दिया है और आधाधारण शूरवीर को ही महाकाव्य का नायक होने योग्य ठहराया है ।

भारतीय महाकाव्यों में " वीर रस " ही नहीं, बल्कि अथवा शान्तरस की भी प्रधानता हो सकती है । रुद्रट ने तो सभी रसों को समान महत्त्व दिया है ।

महाकाव्य की भारतीय और पश्चात्य दृष्टि का अंतर दो विभिन्न संस्कृतियों का अंतर है । भारतीय संस्कृति की नींव त्याग और वैराग्य की भावनाओं पर रखी गई है, जिनके फलस्वरूप भारतीय महाकाव्यों में शील सत्त्व और नीति तत्त्वों की प्रधानता दिखाई देती है । यहां पर महाकाव्य का उद्देश्य चतुर्वर्ग फल प्राप्ति है जबकि पश्चात्य महाकाव्य का " महान " उद्देश्य प्रायः युद्ध से ही संबद्ध दिखाई देता है । भारतीय परंपरा में युद्ध नीति का धर्मनीति में

२- C.M.Bowra - The Epic , page 1.

" An Epic poem is by common consent a narrative of some length and deals with events, which have a certain grandeur and importance and came from a life of action, specially a violent action such as war ."

पर्यवसान दिताया जाता है। रामायण और महाभारत में युद्धों का विशेष चित्रण हुआ है किन्तु उनका अन्तिम लक्ष्य युद्ध नहीं, युद्ध का परिणाम चित्रित करना है। युद्धों का अंत सत्य की अस्त्य पर विजय के रूप में ही होता रहा है।

पाश्चात्य जीवन-दर्शन का आधार 'मौक्तिकावाद' है अर्थात् वहाँ त्याग नहीं संकल्प या भोग महत्वपूर्ण है। भोगवृत्ति सदैव स्वार्थ-प्रेरित होती है और स्वार्थ का परिणाम संघर्ष अन्ध और युद्ध के रूप में प्रकट होता है। इसी कारण वहाँ पर युद्ध और संघर्ष का चित्रण करनेवाले वीर-भावना प्रधान महाकाव्यों की रचना अधिक हुई।

भारतीय आचार्यों ने महाकाव्य के शैलीगत सूक्ष्म गुणों का स्थूल संकेत मात्र कर दिया है, उनका सूक्ष्म विवेचन नहीं किया, पाश्चात्य विचारकों ने इस और पूरा ध्यान दिया है। अतएव जोक्ययी भाषा और उदात्त शैली की स्पष्ट चर्चा की है। शैली की उदात्तता उनके अनुसार अज्ञानान्य भाषा प्रयोगों पर निर्भर करती है।^१ शैली में अप्रतिष्ठत शब्द को भी उन्होंने बहुत महत्व दिया है और इसी लिए जादि वे अंत तक एक ही शब्द के प्रयोग पर बल दिया है जबकि भारतीय मत में समाप्ति में शब्द परिवर्तित हो जाना चाहिये।

इन छोटे मोटे मेटों को छोड़कर पाश्चात्य और भारतीय विचारों में विशेष अंतर नहीं दिखाई देता। महाकाव्य के आन्तरिक गुणों की दृष्टि से दोनों के मतों में पर्याप्त साम्य है अर्थात् महत्वपूर्ण कथानक, नायक का महान चरित्रवाला होना, घटना वैविध्य और जीवन का समग्र चित्रण, शब्द बंधन, नायक द्वारा महान उद्देश्य की पूर्ति, गरिमापूर्ण, भाषा शैली आदि। इस समानता को लक्ष्य करके ही पाश्चात्य विद्वान डिकसन का कथन है कि महाकाव्य चाहे पश्चिम

१- Aristotle - The Poetics - edited by L.J.Potts, page 48.

"The virtue of language is to be clear- without being low out of the way usages give dignity and transform the common speech; by 'out of the way'. I mean loan words, metaphors, extended words and all departures from the standard."

का ही या पूर्व का, उसका रक्त समान होता है । सच्चा महाकाव्य, चाहे किसी जाति द्वारा या किसी भी देश में रचा गया हो, उसके उद्घाण सर्वत्र एक जैसे रहेंगे।^१

किन्तु यह साम्य की बात महाकाव्य के मूलभूत हुए उद्घाणों तक ही सीमित है जिन्हें हम शाश्वत और अनिवार्य उद्घाण कह सकते हैं, अन्यथा महाकाव्यों के स्वयं में निरंतर परिवर्तन होता रहता है । इस परिवर्तन का कारण जीवन के बदलते हुए परिवेश और मापदण्ड होते हैं । आज से सौ दौ सौ वर्ष पूर्व हमारे जीवन और समाज का जो रूप था, वह आज नहीं है अतएव जीवन की उसकी समग्रता में चित्रित करनेवाले काव्य रूप - महाकाव्य का स्वयं भी प्रत्येक युग में समान नहीं हो सकता । संस्कृत के आचार्यों द्वारा निर्धारित महाकाव्य के उद्घाण इसी कारण वर्तमान युग में ही नहीं आज से सत्ताब्दी पूर्व लिखे गए रामचरितमानस पर भी पूरी तरह घटित नहीं होते । उदाहरणार्थ, प्राचीन धारणानुसार महाकाव्य में कम से कम आठ सर्ग होना चाहिए जबकि 'मानस' में सात ही काण्ड हैं । किन्तु इसी आधार पर उसे महाकाव्यों की श्रृंखला से निकाल पाना असंभव है ।

तात्पर्य यह कि महाकाव्य की एक सर्वकालिक परिभाणा अथवा जटिल नियमावली निश्चित करना असंभव भी है और असंगत भी । प्रत्येक युग में महाकाव्यों के विश्लेषण हेतु एक नई क्रांती बनाना होगी, अथवा महाकाव्यों के शाश्वत और अनिवार्य तत्त्वों पर धृष्टि केन्द्रित करना होगी ।

श्रीनाथ सिंह ने अपने शोध ग्रंथ - 'हिन्दी महाकाव्यों का स्वरूप विकास' में महाकाव्य के निम्नलिखित उद्घाण बताये हैं :-

१- M.Dixon - English Epic and Heroic Poetry, page 24.

" Yet Heroic poetry is one, whether of East or West, the North or South, its blood and temper are the same and the true Epic where ever created will be a narrative poem organic in structure, dealing with great actions and great characters in a style commensurate with lordiness of its theme, which tends to idealize these characters and actions and to sustain embellish its subject by means of episode and amplification ".

- (१) महद्देश्य - महत्प्रेरणा, महती काव्य प्रतिभा
- (२) गुरुत्व, गाम्भीर्य और महत्त्व
- (३) महत्कार्य और युग जीवन का समग्र चित्र
- (४) सुसंगठित जीवन्त कथानक
- (५) महत्त्वपूर्ण नायक
- (६) गरिमामयी शैली
- (७) तीव्र प्रभावान्वित और गंभीर रसव्यञ्जना
- (८) अवलोक्य जीवनी शक्ति और सशक्त प्राणवशा

महाकाव्य के संबंध में आधुनिक युग के अन्य प्रमुख शोधकर्ताओं प्रतिपाल सिंह, गोविन्दराम शर्मा, श्यामनन्दन किशोर आदि ने आधुनिक महाकाव्यों से संबंधित जिन लक्षणों का उल्लेख किया है ^१ वे सब शंभूनाथ सिंह द्वारा निर्देशित लक्षणों में जंतुमुक्त हो जाते हैं। शंभूनाथ सिंह द्वारा गिनाए गए लक्षणों में महाकाव्यों से संबंधित समस्त अनिवार्य और अपरिवर्तनीय, शाश्वत तत्वों का समावेश हो गया है अतएव जैक विद्वानों द्वारा समर्थित ये लक्षण आधुनिक युगीन महाकाव्यों के लिए उपयुक्त कभी-कभी माने जा सकते हैं। 'कामायनी' के महाकाव्यत्व की परख के लिए भी इन्हीं का आधार ग्रहण करना समीचीन होगा।

(१) कामायनी का महद्देश्य, महत् प्रेरणा, महती काव्य प्रतिभा -

‘कामायनी’ अपने पूर्ववर्ती महाकाव्यों की परंपरा से भिन्न एक नया और महान लक्ष्य लेकर चली है। इसमें कवि ने स्थूल चरित्र - चित्रण ब्रथा

१- प्रतिपाल सिंह - बीसवीं शताब्दी के महाकाव्य, पृष्ठ २६३।

गोविन्दराम शर्मा - हिन्दी के आधुनिक महाकाव्य, पृष्ठ ४३।

श्यामनन्दन किशोर - आधुनिक हिंदी महाकाव्यों का शिल्प विधान, पृष्ठ ५६-५७

श्यामनन्दन किशोर - आधुनिक महाकाव्यों का शिल्प विधान, पृष्ठ ६०।

‘महाकाव्य मर्मस्पर्शी घटनाओं पर आधारित एक महान कवि की ऐसी हृदोद्बुद्ध कृति है जिसमें मानव जीवन की किसी ज्वलंत समस्या का व्यापक प्रतिपादन, किसी महान उद्देश्य की पूर्ति या जातीय संस्कृति के महाप्रवाह का उद्भावन उदात्त वर्णन शैली, व्यंजक भाषा, पूर्ण रसात्मकता और उच्चकोटि के शिल्पविधान के द्वारा किया जाता है और जिसका नायक किसी भी लिंग, जाति या वर्ग का होकर भी अपने गुणों से कवि के वाद्यों को मूर्तिमान करनेवाला होता है।’

ऐतिहासिक - पौराणिक घटनाओं की पुनरावृत्ति को ही अपनी अन्तिम सिद्धि न मानकर उनके भीतर निहित सूक्ष्म और चिरन्तन भाव-वस्तुओं को सोज निकालना तथा उन्हें एक निश्चित जीवन-दर्शन के रूप में प्रतिष्ठा दिलाना ही अपना ध्येय माना है।

जीवन की विषमताओं से मुक्ति और शान्ति का सौज प्रत्येक युग के मानव की गंभीरतम समस्या रही है। समय-समय पर विभिन्न दार्शनिक-धार्मिक मतवादों का जन्म इसी समस्या के निराकरण हेतु हुआ है। प्रसाद के समझ में मानव मात्र की कल्याण कामना से प्रेरित यही महान उद्देश्य था, जिसकी पूर्ति हेतु कामायनी का प्रणयन हुआ। वर्तमानयुगीन बौद्धिकता और भौतिकता के अतिरिक्त से उत्पन्न होने वाले संघर्ष और उनके जर्जर, पीड़ित तथा विकृत हो चुके मानवता का उद्धार कराने की महती आकांक्षा ही कामायनी की महत्प्रेरणा रही जा सकती है।

मानवता के उद्धार की कामना ही नहीं उसका उपाय भी प्रसाद ने जीवन के व्यवहारिक पक्ष में सोज निकाला है। -

‘ज्ञान दूर कुछ किया भिन्न है, इच्छा क्यों पूरी हो मन की
एक वृक्ष से न मिल सकें यह विडंबना है जीवन की।’

आधुनिक जीवन की इस विडंबनापूर्ण स्थिति से उबरने के लिए जीवन के विभिन्न पक्षों में समन्वय और संतुलन अनिवार्य है, इच्छा, क्रिया और ज्ञान में समन्वय, हृदय और बुद्धि में समन्वय, सुख और दुःख में समन्वय। एकांगी प्रगति और संछिन्न जीवन शक्तियाँ ही मनुष्य की वास्तविक उन्नति में बाधक और उसके समस्त दुःखों का मूल है। यदि इनके बीच वह संतुलन स्थापित कर ले तो क्षण्ड आनन्द का प्रोत उसे स्वतः मिल जाएगा। मनुष्य जीवन की इस गंभीर समस्या को प्रसाद ने अत्यंत कलात्मक ढंग से श्रद्धा, सद्भाव और मनु के स्थूल कथानक में स्फूर्ति की योजना द्वारा प्रस्तुत किया है।

जीवन की किसी भी समस्या पर विजय प्राप्ति हेतु सब से आवश्यक वस्तु है मनुष्य की अपनी वास्तविक बुद्धि - उसकी अपनी ‘वास्था’। इसे ही प्रसाद ने श्रद्धा नारी का रूप दिया है। यही ‘श्रद्धा’, ‘मनु’ क्योंकि मनुष्य को उस क्षण्ड आनन्द लोक में पहुंचाती अथवा पहुंचा सकती है जहां व्यक्ति के समस्त दुःख चिन्तायें, अभाव द्वन्द्व और संघर्ष मिट जाते हैं और उसे अपने चारों ओर जीमनीजीम शान्ति की व्याप्ति दिखाई देती है।

कामायनी की नायिका 'ऋद्धा' नायक मनु को ही उस जानदमय लोक का मार्ग प्रकट नहीं करती वरन् संपूर्ण विश्व को जो कि बौद्धिकता के ताप से सूखकर जीर्ण शीर्ण हो रहा है, पुनः कौमल्य और प्रेम के रस से सींचकर हरा-भरा बनाने की इच्छा है ।
 'काम' के मुक्त से प्रसाद ने कहलाया है -

‘ यह लीला जिसकी विस्तार बली
 वह मूल शक्ति थी प्रेम कला ।
 उत्कृष्टा संदेश सुनाने को
 संप्रति मैं बारं वह अमला ॥^१

कामायनी का यह उच्चादर्श, उसकी यह महान प्रेरणा उसे न केवल महाकाव्यत्व की गरिमा से मण्डित करती है वरन् उसे महाकाव्यों की उस उच्च श्रेणी में भी प्रतिष्ठित करती है, जहाँ पर अब तक रामचरितमानस को छोड़कर हिन्दी का अन्य कोई ग्रंथ नहीं पहुँच सका । लोक मंगल और लोक कल्याण की यह उदात्त भावना, वर्तमान ही नहीं, भविष्य के मानव को भी समता और समरसता के सिद्धांत पालन द्वारा सुखी बनाने की महती आकांक्षा और सार्वभौम मानव सत्ताओं की इतनी सजीव सुन्दर और मार्मिक व्यंजना अन्य किसी महाकाव्य में दुर्लभ है ।

लोकमंगल के दाय में कामायनी वस्तुतः रामचरितमानस से भी आगे निकल गई है । 'मानस' में केवल जातीय संस्कृति के उद्धार की चेष्टा व्यक्त हुई है, अतएव उत्कृष्ट संबंध हिन्दू जाति अथवा हिन्दू समाज से ही है ; किन्तु कामायनीकार ने विश्व-मानव के कल्याण की कामना को अपने काव्य का धरातल बनाया है । इस भाँति कामायनी केवल एक जाति, एक समाज अथवा एक राष्ट्र के लिये नहीं है । देशकाल की सीमार्य इसके सम्मुख नगण्य हो गई हैं । पीड़ित मानवता के उद्धार की आकांक्षा से प्रेरित और विश्वशान्ति का उपाय बतानेवाले उच्चादर्शों पर प्रतिष्ठित इस कृति का संबंध विश्व काव्यों से स्वयं ब्रुह जाता है । अर्थात् जहाँ तक महान उद्देश्य और महत्प्रेरणा का प्रश्न है, कामायनी, 'महाकाव्य' ही नहीं 'महान काव्य' भी सिद्ध होती है ।

महान रचना को जन्म देनेवाले रचनाकार की प्रतिमा भी आधारणा होती है । अथवा यों कहा जाए कि आधारणा प्रतिमा संपन्न व्यक्ति ही

फिती श्रेष्ठ कृति को जन्म दे सकता है, जिसमें सूक्ष्म पर्यवेक्षण शक्ति हो, जो व्यक्तिगत अनुभूतियों के उदासीकरण में समर्थ हो तथा जो वस्तु स्थितियों के मर्मचौदन द्वारा उनमें निहित अदृश्य सत्त्यों को पकड़कर उनकी सफल अभिव्यक्ति में सज्जम हो।

कामायनी में दिखाई देनेवाली विराट कल्पना और दृष्टिकोण की व्यापकता स्वतः कामायनीकार की विशिष्ट प्रतिभा की परिचायक है। नन्दबुलारे बाजपेयी के शब्दों में 'आध्यात्मिक और व्यवहारिक तत्त्वों के बीच संतुलन स्थापित करने की सर्वप्रथम चेष्टा इस काल में की गई है। इस कार्य में सफलता प्राप्त करने के लिए मानवीय वस्तु स्थिति से परिचय रखनेवाली जिस मर्मविद्विनी प्रकृति की आवश्यकता है वह प्रसाद जी को प्राप्त थी। उन्होंने अपनी प्रतिभा के कल से शरीर मन और आत्मा, कर्म, भावना और बुद्धि, डार-बजार और उच्च तत्त्वों को सुमंगलित कर दिया है। यही नहीं उन्होंने इन तीनों तत्त्वों के मैद को मिटाकर इन्हें पर्यायवाची भी बना दिया है।'^१

(२) कामायनी में गुरुत्व-गाम्भीर्य और महत्त्व -

जिस कृति का चिन्तन पढ़ा जितना ही अधिक प्रौढ़ होगा तथा जिसकी प्रेरण प्रवृत्तियाँ उदात्त और उच्चादर्श से युक्त होंगी, उस कृति में उतना ही अधिक गाम्भीर्य और स्थायित्व आ जाता है।

कामायनी अपनी विचार गरिमा के आधार पर विश्व के किसी भी श्रेष्ठ महाकाव्य से होड़ ले सकती है क्योंकि कामायनी का चित्र-फटक उत्थित व्यापक और विराट है। किसी एक जाति या राष्ट्र का नहीं, बलित मानवता के विकास का कल्पित किन्तु गौरवपूर्ण इतिहास इसका कथ्य है। महान आदर्शों से प्रेरित और गंभीर मानवीय समस्याओं पर आधारित होने के परिणामस्वरूप इसमें जाति से ऊँच तल गंभीरता की छाप स्पष्ट दिखाई देती है। इस विचार गाम्भीर्य ने ही कामायनी को अन्य सामान्य कृतियों से अलग एक विशिष्ट पराकल पर रख दिया है, जहाँ साधारण पाठक की बुद्धि की पहुँच अवसर है। इसलिए उस पर प्रायः क्लिष्टत्व का बोझारोपण भी किया जाता है।

१- नन्दबुलारे बाजपेयी - आधुनिक साहित्य, पृष्ठ २६।

कामायनी का मूलाधार शैवागम का जानंदवाद है। इसी की एक शाखा काश्मीर का "प्रत्यभिज्ञा दर्शन" है। जानंदवादी भीतर-बाहर, चर-अचर सभी में जानंदधन शिव की स्थिति मानते हैं। पृष्ठ और संसार दोनों स्थितियों में जानंद रूप शिव प्रकट एवं अप्रकट रूपों में विद्यमान रहते हैं। संपूर्ण पृष्ठ उसी परमानन्द रूप की दृष्टि है, जिसमें स्वयं मनुष्य भी एक है, किन्तु प्रमत्त वह अपने वास्तविक रूप को भूल रहा है। अपने उसी रूप का ज्ञान होना ही प्रत्यभिज्ञा है, जिसके बाद जीव अर्थात् मनुष्य अक्षण्ड जानंदलोक में पहुँचकर स्वयं भी जानंदमय हो जाता है। सर्वत्र जानंद की स्थिति मानने के कारण यह दर्शन समस्तता के सिद्धान्त का प्रतिपादक है, अर्थात् पुन-पुन, जन्म-मृत्यु, उत्थान-पतन सभी में मन की समान स्थिति रहना।

प्रसाद ने प्रत्यभिज्ञा दर्शन के इसी समस्तता सिद्धान्त को सामयिक समस्याओं के परिप्रेक्ष्य में रखकर उसका एक सुन्दर और व्यवहारिक रूप प्रस्तुत किया है। दर्शन और कर्म का सहारा लेकर भी उन्होंने ऐद्वैतिक विवेचन को अपने काव्य का प्रतिपाद नहीं बनाया। कामायनी का महत्त्व इसी में है कि इसमें अति प्राचीन दार्शनिक तत्त्वों का जीवन के साधन के रूप में केवल सामंजस्य बैठाना गया है, वरन् उन्हें व्यवहार्य बनाकर जीवन और समाज के लिये उनकी उपयोगिता भी सिद्ध की गई है।

जीवन में नैदमाव रहित समस्ततालाने के लिए इच्छा, क्रिया और ज्ञान का समन्वय आवश्यक है। कामायनी के नायक-मनु मन के प्रतीक हैं जो जीवन में समन्वय और संतुलन के अभाव में भटकते रहते हैं। इस भटकाव का अंत तभी होता है जब उनकी आन्तरिक जास्था अर्थात् अज्ञान इच्छा क्रिया और ज्ञान के त्रिपुरों का उन्हें दर्शन कराकर उनमें एकता स्थापित करने की प्रेरणा देती है। और इसके पश्चात् ही मनु को अपने जीवन का चरम लक्ष्य प्राप्त होता है -

स्वप्न स्वाप जागरण मत्स्य हो, इच्छा क्रिया ज्ञान मिल लय ये
दिव्य जगत् पर निनाद में अद्यायुत मनु बस सन्मय ये।^१

मनु का यह भटकाव साधारण मानव मन का भटकाव है और अन्त में समस्तता की स्थिति में पहुँचे हुए मनु की शान्त अवस्था संपूर्ण मनुष्यता के

१- अक्षरों में प्रसाद - कामायनी - रहस्य सर्ग, पृष्ठ २८१।

लिये सम्भाव्य है। विचारों की यह व्यापकता और गहराई कामायनी को अनाय गरिमा से मण्डित करती है।

विज्ञान के अतिवादी प्रभावों से उत्पन्न जीवन की विद्रुपताओं एवं विषमताओं से मुक्ति पाने के लिये प्रसाद ने जो सदैव दिया है वह अत्यंत गरिमा-मय और महान है। आस्थापूर्वक संतुलित जीवन-दृष्टि को पाकर मनुष्य आनन्द का अक्षण्ड प्रोत पा सकता है।

प्रसाद मानवतावादी कवि है। मानव मूल्यों के प्रति उनकी अटूट आस्था है। इसी आस्था ने उनके द्वारा मानवहिताय कृति 'कामायनी' की रचना करवाई जिसका मूल उद्देश्य मानवोत्थान और लोकमंगल है। एक योजना द्वारा मानवता के जन्म और विकास की यह कथा शाश्वत जीवन मूल्यों पर आधारित है। अतएव कामायनी में विचारों की गुरुता स्वयंवाचक है। महान उद्देश्य और गंभीर भावों की योजना के फलस्वरूप इस कृति का महत्व अक्षुण्ण रहेगा।

(३) कामायनी में महत्कार्य और युग जीवन का चित्रण -

प्रत्येक महाकाव्य में कोई न कोई महत्वपूर्ण ध्येय अवश्य रहता है, जिसे पाने के लिये उसका सर्वाधिक महत्वपूर्ण पात्र अर्थात् नायक प्रयत्नशील रहता है इसी की कथा का चरम बिन्दु भी कहा जाता है। कथारंभ से चरम बिन्दु तक नायक के पहलुओं की इस उन्नी अवधि में महाकाव्यकार द्वारा युगीन परिस्थितियों का समग्र रूप में चित्रण भी अनिवार्य माना गया है क्योंकि इसके अभाव में महाकाव्य एकांगी रह जाएगा जबकि उसका लक्ष्य भूत, भविष्य और वर्तमान, तीनों को अपने में समेट कर जीवन को उसी समग्रता में प्रस्तुत करना है।

कामायनी का महत्कार्य है - विषमताग्रस्त मानवता के प्रतीक 'मनु' द्वारा अक्षण्ड आनन्दलोक की प्राप्ति। आदि मानव 'मनु' एक ऐतिहासिक पात्र है, उनके जीवन पर आधारित इस कृति के कथा-सूत्रों का चयन प्रसाद ने भारतीय बाल्यमय से किया है, किन्तु प्राचीन कथानक को उन्होंने अत्यंत कौशल के साथ वर्तमान जीवन के साथ जोड़ते हुए विभिन्न सामाजिक समस्याओं का पूर्ण चित्र उसमें उपस्थित किया है।

श्रद्धा की सहायता से मनु की आनन्द लोक यात्रा और उस अंतिम लक्ष्य प्राप्ति की प्रक्रिया में मनु के जीवन के विभिन्न उतार चढ़ावों पर प्रकाश डाला गया है जो मनु की नहीं मानव-मन की स्थितियों का भी उद्घाटन करता है। 'कामायनी' में चर्चित 'आनन्दवाद' या 'आनन्दलोक' का संबंध प्रकटतः शैवदर्शन से है किन्तु उसका एक व्यवहारिक पहलू भी है। श्रद्धा मनु को पहले 'इच्छा' क्रिया और 'ज्ञान' के त्रिपुरों का दर्शन कराती है तत्पश्चात् वे उस आनन्दलोक में पहुँचने के अधिकारी होते हैं दार्शनिक चोत्र के इस त्रिपुर का संबंध हमारे प्रत्यक्ष जीवन से भी है। केवल मौक्तिक सुख साधनों की प्राप्ति से मनुष्य सुखी नहीं रह सकता। मौक्तिकता के साथ हार्दिकता अर्थात् श्रद्धा का योग अनिवार्य है। श्रद्धाहीन व्यक्ति के लिये जीवन में सफलता की आशा करना व्यर्थ है उसी प्रकार, सफल जीवन जीने के लिए हमारी इच्छाओं कायों एवं चिन्तन पदा में भी समन्वय होना चाहिए। इन तीनों का संतुलन बिगड़ जाने के परिणामस्वरूप ही जीवन में अनेकानेक कठिनाइयाँ एवं विषमताओं का जन्म होता है। कवि के शब्दों में -

ज्ञान दूर कुछ क्रिया भिन्न है, इच्छा क्यों पूरी हो मन की ?

एक दूसरे से न मिल सके, यह विडम्बना है जीवन की।^१

मानव सभ्यता के आदिम युग के नायक मनु के जीवन की घटनाओं के साथ प्रसाद ने आधुनिक वैज्ञानिक विकास की कथा को भी बड़े कलात्मक ढंग से गुंथ दिया है। 'कामायनी' की कथा का प्रारंभ अतीत की चिन्ता में दूबे हुए मनु के द्वारा होता है, जो अपनी प्राचीन संस्कृति के एकमात्र अवशिष्ट व्यक्ति है। सुरामान, यज्ञ कर्म आदि ही उनके जीवन के मुख्य अंग थे। अनायास एक दिन मनु का परिचय श्रद्धा से होता है। श्रद्धा के आगमन के साथ कुछ नई समस्याएँ सामने आती हैं। जीवन की आवश्यकताएँ धीरे-धीरे बढ़ती हैं। एकाकी मनु गृहस्थ बनते हैं, कुटी का निर्माण होता है, 'मानव' के जन्म की आशा प्रकट होती है। श्रद्धा भावी संतान के लिये वस्त्र बुनती है। यह सब घटनाएँ मानव सभ्यता के विकास पर प्रकाश डालती हैं। घटनाएँ आगे चलकर नया मोड़ लेती हैं। मनु की भेंट छड़ा से होती है, अर्थात्

१- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - रहस्य सर्ग, पृष्ठ २८०।

मनुष्य में तर्क बुद्धि का विकास होता है। बड़ा मनु को सारस्वत प्रदेश ले जाती है। सारस्वत प्रदेश का चित्र वस्तुतः वायुनिक राज्यों का चित्र है। सारस्वत प्रदेश वायुनिक वैज्ञानिक साधनों से संपन्न दिखाया गया है। वहाँ की प्रजा भौतिक सुख साधनों से पूर्ण थी, किन्तु उसमें उस सांस्कृतिक चेतना का अभाव था जिसके द्वारा जीवन में सुख-शान्ति का आविर्भाव होता है। अतिशय बौद्धिकता और हृदय पटा के अभाव में शान्ति और आनन्द जीवन के लिए दुर्लभ बन जाते हैं। ज्ञान-विकास का एकांगी विकास और सांस्कृतिक चेतना का लोप बहुधा भीषण परिणाम वाला तथा युद्ध और विनाश का जन्मदाता बन जाता है। प्रसाद ने इन्हीं विचारों की अभिव्यक्ति हेतु सारस्वत प्रदेश के जन-विद्रोह का चित्रण किया है।

प्रजापति मनु के विरुद्ध सारस्वत नगरी की जनता के विद्रोह का चित्र सुदृढ़ रूप से वायुनिक युगीन प्रजातान्त्रिक प्रणाली के एसी रूप पर भी प्रकाश डालता है जिसमें शासक जन-प्रतिनिधि मात्र होता है, और वह स्वयं भी इन्हीं नियमों से बंधा होता है जिन नियमों का पालन वह सामान्य जनता से कराता है। 'अधिकार' और 'कर्तव्य' लोफ़्त्त्र के दो ऐसे पहलू हैं जो प्रकृततः एक दूसरे से जुगल होते हुए भी वस्तुतः एक दूसरे से भिन्न नहीं हैं। लोफ़्त्त्र में शासक स्वयं भी बंधा पड़ता अधिकार नहीं भोग सकता। अधिकार पाकर उसे अपनी कर्तव्यों का भी ध्यान रखना अनिवार्य होता है। मनु की एसी मूल ने सारस्वत नगरी में प्रबल जन-विद्रोह और भीषण रक्तपात करवाया था।

प्रसाद ने 'कामायनी' के माध्यम से एक जायसी प्रजातंत्र राज्य का रूप प्रस्तुत किया है जिसमें देव-संस्कृति की भाँति न तो अतिशय भोग-विलास का समर्थन है और न सारस्वत नगरी की भाँति एकांगी यांत्रिक विकास का। प्रसाद की प्रजातंत्र कल्पना सर्वतोमुखी विकास से पूर्ण, देश-काल की परिधि से बाहर तथा संपूर्ण मानवता को आधार मानकर की गई है और उसके मूल सिद्धांत समानता समन्वय एवं समरसता हैं।

'समाज' में नारी पुरुष के पारस्परिक संबंधों पर भी कामायनीकार ने अच्छा प्रकाश डाला है। नारी पुरुष की वर्तमान युगीन समाज में क्या स्थिति है, क्या होना चाहिये - यह आज के युग की महत्वपूर्ण समस्या

आधुनिक युग की बौद्धिक चेतनामयी शिक्षिता नारी पहले की भाँति पुरुष की संपत्ति मात्र नहीं रह गई है, उसका अपना स्वतंत्र व्यक्तित्व होता है। वह पुरुष की दासी नहीं, सहयोगिनी तथा सम्कलिकाणी बनने योग्य है। प्रसाद ने इन्हीं विचारों की सांकेतिक अभिव्यक्ति 'कामायनी' में की है। मनु 'कमल' शासन रूप में दम में भारकर उसी झुंड पर उत्थाचार करने को तत्पर हो उठते हैं जिसने उन्हें शासन पद पर प्रतिष्ठित करके सारस्वत नारी के शासन का दायित्व सौंपा था। इस अन्याय का प्रतिरोध करने के लिए वहाँ की जनता 'मनु' से युद्ध छेड़ देती है और उन्हें बुरी तरह पाकड़ कर देती है। 'काम' के मुख से

‘तुम मूल गुरु पुरुषत्व मोह में
कुछ सचा है नारी की
अभारसता है संबंध बनी
अधिकार और अधिकारी की।’^१

कहलाकर प्रसाद ने पुरुष वर्ग के उस अहम् को चैतावनी दी है जो विरकाळ से नारी वर्ग को हीन और गर्हित समझता आया है।

प्रसाद के साहित्य क्षेत्र में पदार्पण के समय तक राष्ट्रीय बान्दोलन देश व्यापी रूप ग्रहण कर चुके थे। सामाजिक झगड़ होने के नाते - प्रायः तत्कालीन सभी साहित्यकार उन बान्दोलनों से प्रभावित थे। किन्तु राष्ट्रप्रेम संबंधी विभिन्न स्फुट विचारों को एक विराट सांस्कृतिक चेतना से संबद्ध करके एक निश्चित विचार प्रणाली के रूप में प्रस्तुत करने का कार्य प्रसाद ने ही किया।

‘कामायनी’ में प्रसाद के यह उद्गार -

‘शक्ति के विधुत्करण जो व्यस्त
विकल बिलारे है हो निरुपाय
समन्वय उनका करे समस्त
विजयिनी मानवता हो जाए।’^२

१- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - इंडा सर्ग, पृष्ठ १७०।

२- जयशंकर प्रसाद - कामायनी, पृष्ठ ३७।

भारतवर्ष के लिए ही संजीवनी शक्ति नहीं है वरन् किसी भी राष्ट्र के लिए ऊपर प्रेरणा प्रोत्त बन सकते हैं। इनमें फलफूलनेवाला 'मानवतावाद' सर्वथा आधुनिक युग की देन है। इसी मानवतावाद की विशाल पीठिका पर कामायनी को प्रतिष्ठित करके प्रसाद ने स्पष्टतः अपनी कृति में अपने युग को प्रतिबिम्बित किया है, साथ ही युग की मांग को भी पूर्णता दी है।

साहित्य में जो समय 'हायावाद' का था राजनीति में वही समय गांधीवाद का था। इसी कारण कामायनी पर गांधीवाद की भी हाया दृष्टिगोचर होती है।

मनु की मृगया से रोकने के लिए अहिंसा का शास्त्रीय प्रतिपादन करती हुई श्रद्धा कहती है :-

“वे द्रोह न करने के स्थल हैं, जो पाछे जा सकते सहेतु
मनु से यदि हम कुछ ऊंचे हैं, तो सब जल निधि में को पैतु”^१

गांधी के “जियो और जीने दो” के प्रिय सिद्धान्त का भी श्रद्धा समर्पण करती है :-

“पर जो निरीह जीकर भी कुछ उपकारी होने में समर्थ।
वे क्यों न जियें उपयोगी बन, इसका मैं समझ सकी न अर्”^२

इसके साथ ही विश्व अंधृत्व की भावना स्वतः जुड़ जाती है :-

“जपने में सब कुछ मर कैसे व्यक्ति विकास करेगा ?
यह एकान्त स्वार्थ भीषण है, अपना नारा करेगा।
जीरों को हँसते देखो मनु हँसो और सुख पावो,
जपने सुख को विस्तृत कर लो सब को सुखी बनावो”^३

श्रद्धा का तकली चालन और ऊन पट्टिका बुनना भी गांधीवादी प्रभाव को प्रमाणित करता है।

१- जयशंकर प्रसाद - कामायनी, ईश्या सर्ग, पृष्ठ १५५।

२- जयशंकर प्रसाद - ईश्या सर्ग, कामायनी, ईश्यासर्ग, पृष्ठ १५४।

३- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - कर्म सर्ग, पृष्ठ १४०।

सारांशतः 'कामायनी' में प्राचीन कथा के साथ अनुनादन जीवन के गठबन्धन का यह प्रयास और उसका सफल निर्वहण 'महाकाव्य' के रूप में कामायनी की सफलता का द्योतक है।

(४) कामायनी का कथानक -

'महाकाव्य' में कथानक अत्यंत महत्वपूर्ण तत्त्व है। साहित्य मर्मज्ञों के अनुसार महाकाव्य के कथानक का चयन इतिहास-पुराण से भी किया जा सकता है तथा वह कल्पना प्रसूत अथवा वर्तमान जीवन से संबंधित भी हो सकता है। उसमें चमत्कारपूर्ण तथा अतिप्राकृतिक तत्वों का योग भी संभव है किन्तु जिस किसी घटना को आधार रूप में ग्रहण किया गया हो उसे महत्त्व होना चाहिये। इससे अतिरिक्त, सुसंगठन, नाटकीय तत्त्व और घटना-प्रवाह उसकी अन्य महत्वपूर्ण एवं अनिवार्य विशेषतायें हैं।

कथानक के सुसंगठित होने से तात्पर्य यह है कि महाकाव्य का कथानक न बहुत छोटा होना चाहिए और न बहुत बड़ा। महाकाव्य किसी व्यक्ति के जीवन का संपूर्ण चित्र प्रस्तुत करता है, अतएव कथानक बहुत छोटा होने पर यह लक्ष्य अपूर्ण रह जाएगा। किन्तु कथानक में बहुत अधिक विस्तार भी अनुचित और कथा के समग्र प्रभाव में बाधक होता है।

नाटकीय तत्वों का समावेश महाकाव्य के कथानक को प्रभावशाली बनाने में सहायक होता है। वे नाटकीय तत्व हैं संवाद सक्रियता, संघर्ष, सं-विभाजन आदि।

महाकाव्य का कथानक चाहे कितना रोचक और महत्वपूर्ण हो किन्तु घटना प्रवाह से शून्य होने पर उसका समस्त प्रभाव और आकर्षण फीका पड़ जाता है। घटना-प्रवाह ही महाकाव्य में सक्रियता का गुण उत्पन्न होता है। यह सक्रियता अथवा घटनाक्रम की तीव्रता पाठक-मन को निरंतर अपने में उलकाए रखकर उस पर अपना अपेक्षित प्रभाव डालने में समर्थ होती है।

'प्रसाद' ने 'कामायनी' के कथानक का चयन प्राचीन पौराणिक आख्यानों से किया है। कामायनी के 'आमुख' में उन्होंने अपने पात्रों की ऐतिहासिक

सिद्ध करते हुए बहुत कुछ कहा है, किन्तु साथ ही उनका यह भी कथन है कि 'मनु श्रद्धा और रक्षा इत्यादि जनता ऐतिहासिक अस्तित्व रखते हुए सांकेतिक अर्थ की भी अभिव्यक्ति करे तो मुझे कोई वापस नहीं'।^१ अर्थात् कामायनी की मूल और प्रस्तुत कथा में कवि ने शिष्ट रूपक की योजना भी कर दी है। 'मनु' 'मन' है 'श्रद्धा' हृदय तथा रक्षा बुद्धि। पात्रों के इस दोहरे व्यक्तित्व के माध्यम से नायक मनु द्वारा परमानन्द प्राप्ति की कथा के साथ मानव-मन की कथा भी संयुक्त हो गई है। इस प्रकार स्तूत पौराणिक कथा के भीतर एक सूक्ष्म कथा भी निहित है जो चरितन भाव-सत्त्वों की राज और शाश्वत जीवन मूल्यों की प्रतिष्ठा से संबद्ध है। इस प्रकार की रूपक योजना प्रसाद की मौलिकता और कामायनी की विशिष्टता की परिचायक है, साथ ही स्तूत कथा के साथ मानव चेतना के विकास की कथा के योग ने कामायनी के कथानक को अमृतपूर्व गरिमा और औदात्य प्रदान किया है। मानव जाति के लिये मानवीय सम्पत्ता के विकास की कथा से बढ़कर महत्त्वपूर्ण कथानक और क्या हो सकता है ?

कामायनी के कथानक की गरिमा को उद्घाटित करते हुए नगेन्द्र लिखते हैं - 'सांसाध्यिक रूप से विचार करने पर भी कामायनी के कथानक में अपूर्व वाच्यता है। वह केवल एक महापुरुष की जीवनगाथा नहीं है, एक राजवंश का वृत्त वर्णन मात्र नहीं है, एक युग या राष्ट्र की कथा नहीं है, वह तो संपूर्ण मानवता के विकास की गाथा है, अथ है इति तक। अन्य महाकाव्य जहाँ मानव सम्पत्ता के उण्ड चित्र प्रस्तुत कर रहे जाते हैं वहाँ कामायनीकार ने उनका समग्र चित्र प्रस्तुत करने का सहस्रपूर्ण प्रयास किया है। यह प्रयास पूर्ण नहीं हुआ, किन्तु इसका परिधि-विस्तार इतना अधिक है कि अपनी अपूर्णता में भी यह अद्भुत है, असामान्य है।'^२

कथानक-निर्माण हेतु प्रसाद ने ऐतिहासिक घटनाओं के साथ कुछ स्वनिर्मित एवं कल्पना प्रसूत घटनाएँ भी जोड़ दी हैं। वैवजाति और इन्द्र वृष युद्ध, जलच्छावन और मनु की रक्षा की घटना, मनु और श्रद्धा का मिलन, क्लिप्त

१- नगेन्द्र - कामायनी के अध्ययन की समस्याएँ, पृष्ठ १६।

बाबुलि की प्रेरणा द्वारा मनु का काम था, मनु और इडा की मैट, मनु द्वारा नवीन सृष्टि की रचना, मनु और इडा का संघर्ष जादि घटनाओं की ऐतिहासिकता स्वयं प्रसाद ने 'कामायनी' के आमुख में सिर की है। किन्तु श्वा का भावी पुत्र के प्रति वात्सल्य देखकर मनु की ईर्ष्या और गुह्य त्याग, सारस्वत प्रदेश की जनशान्ति श्वा का स्वप्न, मनु और श्वा की कैलाश यात्रा इडा और मानव का परिणय, मनु का पुनर्जाति के लिये नहीं वरन् देव वृद्धि के कारण यज्ञ करना, इडा को मनु की पालिता पुत्री के रूप में चित्रित न करना जादि प्रसाद की मौलिक उद्भावनाएँ हैं, जिनके द्वारा कथा के मनोवैज्ञानिक रूप को कुछ आधार प्राप्त हुआ है।

कथा का सँक्षिप्त रूप इस प्रकार है, देवयुग के ऐश्वर्य और मौलिक सुख साधनों के विनाश के उपरान्त उस देव संस्कृति के एक मात्र अवशिष्ट प्रतीक 'मनु' में अपने पूर्व संस्कार शेष रहते हैं। कृतीत की मूलों के प्रकाश में वे नए युग की स्थापना की चिन्ता करते हैं। उनके हृदय में नवीन जाति का जन्म होता है, तभी उनकी मैट श्वा से होती है। जादि मानव रूप में मृगया, जन्म-मरण, गुफावास जादि मनु के जीवन की प्रधान क्रियाएँ थी तथा काम वात्सल्य उनकी सत्त्वात वृत्तियाँ थी। देवजाति की अतिशय मौलिकता के दुःख परिणाम से ऊबे हुए मनु सरल जीवन बिताना चाहकर भी पूर्व संस्कारों के कारण विवश होते हैं। शिंता, पशु बलि, श्वा का त्याग और कर्म कोलाहलमय जीवन की मनु की लालसा जादि घटनाएँ इसी लक्ष्य की ओर संकेत करती हैं। सारस्वत प्रदेश में 'मनु' का 'इडा' से परिनिव्व होता है, क्योंकि जादि मानव की बुद्धि उसे औपौनिक विकास, प्रजासंगठन, नए सामाजिक विधान जादि बनाने के लिए प्रेरित करती है। इसके साथ स्वाभाविक रूप से निरंकुशता और अहंकार के भावों का जन्म होता है जिसकी परिणति युद्ध और भीषण रक्तपात में होती है। सांकेतिक तर्क यह हुआ कि अतिशय मौलिकता और एकांगी मौलिक विकास मानव-विनाश की भूमिका प्रस्तुत करते हैं। इस विनाश को रोकने के लिये तर्क बुद्धि और वास्तविक बुद्धि का समन्वय ही एकमात्र उपाय है। इस समन्वय द्वारा ही शान्ति और स्वर्णिमपूर्ण संस्कृति की प्रतिष्ठा हो सकती है। अतएव सारस्वत प्रदेश के संघर्ष से सिद्धि, जहाँ मनु को श्वा वाध्यात्मिक उन्नति का मार्ग बताती है। वाध्यात्मिक दौत्र के त्रिपुरों का दर्शन कराकर श्वा की मनु को उस आनंद लोक में

पहुँचाती है जहाँ पुनः-दुःख की परस्पर भिन्न अनुभूति मिट जाती है और अतृप्त जानें की व्याप्ति रहती है ।

वाक्यात्मिक क्षेत्र के इच्छा, क्रिया और ज्ञान के त्रिपुरे प्रतीकार्थ में हमारे व्यावहारिक जगत में चिन्तन मत्त और हृदय मत्त की एकता और इच्छाओं एवं कार्यों के मध्य संतुलन की बात कहते हैं । जहाँ व्यवहार में इस प्रकार का संतुलन छूट बिना मनुष्य जीवन में सफलता और शान्ति नहीं पा सकता ।

‘प्रस्तुत’ कथा के साथ जो ‘अप्रस्तुत’ कथा प्रभाव ने जोड़ी है उसका निर्वाह आपन्त अत्यंत सुन्दर और सफल रूप में हुआ है । मानव मन की सूक्ष्म वृत्तियों का विकास स्कूल घटनाओं में कुछ इस प्रकार घुल मिल गया है कि ‘मनु’ की कथा और ‘मन’ की कथा मिलकर स्काकार हो जाती है । नन्ददुलारे बाजपेई के शब्दों में कामायनी में मनोविज्ञान में काव्य और काव्य में मनोविज्ञान एक साथ दिखाई देते हैं । मानस (मन) का ऐसा विश्लेषण और काव्यात्मक निरूपण हिन्दी में शायद शताब्दियों के बाद हुआ है ।^१

मानसिक वृत्तियों के विकास क्रम के आधार पर ही ‘कामायनी’ का सर्ग विभाजन भी हुआ है, जिसके द्वारा बाजपेई जी के उपर्युक्त कथन की सत्यता प्रमाणित होती है । प्रथम सर्ग चिन्ता सर्ग है, मनुष्य-मन में वृत्तियों का जन्म होता है, प्रलय के पीछे उद्घाटन उत्पात से मनु चिन्ताग्रस्त होते हैं । चिन्ता के पश्चात् हृदय में ‘वाचा’ का उदय होता है । वाचा से हृदय में प्रेरणा जाग्रत होती है । मन हृदय की प्रतीक अज्ञा को पाकर काम और वासना के क्लीभूत होता है । हृदय की प्रतीक अज्ञा वासनादमृत उच्छ्वसलता के कारण लज्बा का अनुभव करती है । वासना से उत्पन्न मन काम जगत में प्रवेश करता है । ईर्ष्याविष मनु या मन अज्ञा का त्याग कर बुद्धि बढ़ा है सर्पक स्थापित करता है । बढ़ा सर्ग के बाद स्वप्न सर्ग उस स्थिति की ओर धकेल करता है जब मन तर्क बुद्धि से प्रभावित होकर भी वास्तविकता का त्याग नहीं कर पाता । बुद्धि के विरोध से संघर्ष होता है । संघर्ष से शिथिल मन में निर्वैध

१- नन्ददुलारे बाजपेयी - वाचनिक साहित्य - पृष्ठ ११३ ।

उत्पन्न होता है। श्रद्धा से पुनः संयुक्त होकर मन आनन्द लोक के दर्शन हेतु उत्सुक होता है और ज्ञान में इच्छा किया और ज्ञान तथा श्रद्धा और तर्क की समन्वयात्मक बुद्धि की प्राप्ति कर मन, क्षणिक आनन्द में डीन हो जाता है।

इस प्रकार कामायनी का कथा-संगठन उत्कृष्ट उपयुक्त और उत्कृष्ट सर्ग-विभाजन कलात्मक एवं मौलिक ढंग से हुआ है। सर्ग-संख्या १५ है जो शास्त्रीय दृष्टि से भी ठीक है। कथा-सूत्र वहीं भी विश्रुतलिप्त नहीं होने पाए हैं अतएव कथानक में पूर्ण कार्यान्विति है। तथापि कथानक के विकास की गति अवश्य शिथिल है। अवान्तर कथाओं के अभाव में उसमें संश्लिष्टता और घटना चक्र की तीव्रता नहीं है, क्योंकि 'कामायनी' अन्य महाकाव्यों की भाँति घटना प्रधान अथवा वर्णन प्रधान न होकर भाव प्रधान महाकाव्य है उसमें कथा-दृश्यों के द्वारा जाने बढ़ती है। उसमें दीर्घता का ज़ेदा गाम्भीर्य अधिक है।^{१६}

मिथुन स्तरीय कथा के कारण 'कामायनी' में नाट्य तत्वों के निर्वाह की ज़ेदा करना अनिवार्य तो नहीं है, तथापि उसमें भारतीय नाट्य शास्त्र में वर्णित कार्यावस्थाओं की कुछ कलक देखी जा सकती है। मनु के चिन्तन से लेकर मनु श्रद्धा मिलन, मनु के जीवन में प्रवृत्त होने तक का कथा भाग आरंभ अवस्था है। तत्पश्चात् शाश्वत सत्य के प्रति जिज्ञासु मनु का यज्ञादि कर्म प्रयत्न कार्यावस्था है। किन्तु मनु द्वारा श्रद्धा का त्याग और फिर बड़ा पर आधिकार के हक्क मनु की पराजय में प्रतिस्थापन का रूप घूमित पड़ जाता है। शिव के ताण्डव नृत्य का दर्शन और उनकी शरण में जाने की मनु की इच्छा के साथ 'नियताम्ति' कार्यावस्था की स्थिति जोड़ी जा सकती है और श्रद्धा के संयोग से द्वारा मनु का सामरस्यजन्य चरम आनन्द को प्राप्त करना कलागम है।

नाट्य संघियों और अर्थ प्रकृतियों का संयोजन कामायनी में नहीं हुआ है। वस्तुतः कामायनी का वस्तु विधान भारतीय पद्धति की ज़ेदा पारवात्य पद्धति के अधिक निकट दिखाई देता है। कथानक का चरमोत्कर्ष (संघर्ष) सर्ग में

वर्णित मनु का मानसिक एवं भौतिक परिस्थितियों के कारण संघर्ष जिसकी प्रारंभिक सूचना मनु शब्द के वियोग से मिलती है) पार्श्वोत्पन्न दुःखान्त नाटकों से बहुत साम्य रखता है किन्तु उसकी परिणामाप्ति भारतीय पद्धति के अनुकूल हुई है ।

सारंशतः कामायनी का कथानक युग और देश की सीमाओं से परे अंतराष्ट्रीय स्तर पर संपूर्ण मानवता की कथा प्रस्तुत करने के फलस्वरूप अत्यंत गरिमामय और उदात्त है, इतिहास, कल्पना और मनोविज्ञान के मिश्रण से निर्मित होने के कारण वह अमृतपूर्व है और परंपरागत, वर्णन प्रधान महाकाव्यों से भिन्न मानव मन के सूक्ष्म भावों पर आधारित होने के कारण नवीन और क्रान्तिकारी भी है । अतएव केवल घटनाओं की मंदगति के आधार पर उसके महाकाव्योक्ति होने में संदेह नहीं किया जा सकता ।

(५) "कामायनी" में नायक -

भारतीय साहित्य शास्त्र के अनुसार किसी महाकाव्य के नायक का चरित्र आदर्श होना चाहिये । यह आदर्शरूपने चाहे युद्ध के क्षेत्र में स्थापित किया हो या प्रेम अथवा त्याग के क्षेत्र में । विशिष्ट गुणों के आधार पर मुख्यतः नायक की चार कोटियाँ मानी गई हैं - धीरोदात्त, धीर प्रशान्त, धीर लज्जित और धीरोद्धत । इन सभी में अनुकरणीय और गरिमामय चरित्र का होना आवश्यक माना गया है ।

कामायनी के नायक मनु के चरित्र का अवलोकन करने पर स्पष्ट हो जाता है कि वे उपर्युक्त परंपरागत नायकों की किसी भी कोटि में नहीं आते । प्रसाद ने प्रारंभ से ही उन्हें महानता की गरिमा से भोजित न करके उच्चरीर उनका इस दिशा में प्रयत्नशील होना चित्रित किया है । "मन" के प्रतीक होने के फलस्वरूप मनु का चरित्र आदर्श न होकर विशालशील है । मानवीय केंद्र के विकास के साथ साथ मनु का चरित्र भी ऊँचा उठता जाता है । प्रारंभ के प्रणयी, क्लेशपी, दुःखी, अस्थिर चित्र और हिंसक प्रवृत्तियोंवाले मनु कथा के अन्त तक पहुँचते पहुँचते अपनी समस्त मानवीय दुर्बलताओं और स्वभावगत दुर्गुणों पर विजय प्राप्त करके पूर्णतः समरस होकर वाय्वात्मिक शब्दावली में जिस "शिवत्व" को पाते हैं वह वस्तुतः मानवत्व का उच्चतम स्तर अथवा उसका श्रेष्ठतम आदर्श रूप है ।^१ इस स्थिति में पहुँचकर मनु शास्त्र वर्णित धीरोदात्त नायक

१- श्यामनन्दन किशोर-बाधुनिक हिंदी महाकाव्यों का शिल्प विधान - पृष्ठ २०५ ।

"आदर्शवादी व्यक्ति प्रायः दोग विहीन माने गए हैं जिन्हें हमारे प्राचीन वाचार्थों ने धीरोदात्त नायक माना है, पर बाधुनिक युग में यह तथ्य विश्वसनीय नहीं है कि कोई व्यक्ति सर्वथा निर्दोष हो सकता है । अतः आदर्श चरित्रवाले नायक से तात्पर्य श्रेष्ठ गुणों से संपन्न अनुकरणीय व्यक्तित्व से है ।"

से भी कुछ ऊपर ही दिखाई देते हैं। इस प्रकार परिपाटी से बंधे न रहकर प्रसाद ने कामायनी के नायक के चरित्र-चित्रण में मनोवैज्ञानिकता का आधार ग्रहण किया है। महाकाव्य के दौर में नायक संबंधी यह प्रयोग मौलिक भी है और क्रान्तिकारी भी।

‘मनु’ एक साधारण मनुष्य है मानवोचित दुर्बलताओं और सबलताओं के संघात से ही उनका चरित्र निर्मित हुआ है। इस कारण काव्यशास्त्र की परिपाटी से अलग रहकर भी उनके चरित्र में स्वाभाविकता है। यदि उनका चरित्र दोष रहित और प्रारंभ से ही पूर्ण विकसित दिखाया जाता तो कामायनी के कथानक से उसकी संगति न बैठती। वहीं हुई लीक पर न चकर प्रसाद ने ‘नायक’ का जो नया रूप प्रस्तुत किया है वह नए युग के नए वादश्यों के अनुकूल है। वर्तमानयुगीन बौद्धिक चेतना संपन्न पाठक वर्ग उन्हीं पात्रों को प्रसन्न कर सकता है जो कल्पित वादश्यों के पुतले न होकर बुद्धि और तर्क की कलाटी पर खड़े उतरते हों। मानवीय सम्पत्ता और संस्कृति के विकास की कथा कहनेवाले महाकाव्य का नायक यदि पूर्ण विकसित चरित्र वाला दिखाया जाता, तो महाकाव्य का संपूर्ण प्रभाव ही नष्ट हो जाता।

वादश्यों मानवीय चरित्र की उस ऊँचाई को कहा जा सकता है जहाँ तक पहुँचने के लिए वह प्रयत्नशील रहता है तथा जिसकी प्राप्ति में ही वह अपने जीवन की सार्थकता मानता है किन्तु चारित्रित उच्चता के अनेक मापदण्ड होते हैं जिनके आधार पर विभिन्न उच्चादर्श विभिन्न युगों में प्रतिष्ठा पाते हैं। प्रत्येक युग में एक ही वादश्यों को सर्वोपरि माना जाये, यह आवश्यक नहीं है, युग-परिवर्तन के साथ साथ युगादर्शों का रूप परिवर्तित हो जाना भी एक सहज और स्वाभाविक प्रक्रिया है।

इस दृष्टिकोण से ‘कामायनी’ के नायक मनु प्राचीन साहित्य शास्त्र के अनुसार वादश्यों नायक के गुणों से विभूजित पूर्ण पुरुष न होकर भी नवयुग के वादश्यों के अनुरूप अवश्य कहे जा सकते हैं। एक साधारण मनुष्य में अनेक दोष, दुर्बलताएँ और अकृष्ण होना सहज बात है किन्तु अज्ञत से ज्ञत की ओर बढ़ना नीचे से ऊपर उठने की चेष्टा करना और अपने भीतर श्रेष्ठ मानवीय गुणों का विकास करना उसी जीवन का श्रेष्ठतम वादश्यों कहा जा सकता है। ‘कामायनी’ के नायक ने न केवल इस प्रकार की चेष्टा की है वरन् उसमें सफलता भी प्राप्त की है। इस दृष्टि से मनु का चरित्र स्मरणीय एवं अनुकरणीय बन जाता है। अतएव ‘मनु’ नए युग के

बादलों के अनुरूप गरिमामय चरित्र के स्वामी हैं और उनका चरित्र नवीनादलों पर आधारित महाकाव्यों के नायक के गुणों से पूर्ण है। सफलता की सीढ़ी पर पहुँचकर मनु प्राचीन महाकाव्योचित नायक के रूप को भी सार्थक कर देते हैं, क्योंकि संपूर्ण कथानक में उनका महत्वपूर्ण स्थान रहता है और कथान्त में अन्तिम फल की प्राप्ति उन्हें ही होती है।

कामायनी की कथा की नायिका 'श्रद्धा' को प्रसाद जी ने नायक 'मनु' से अधिक गरिमामयी चित्रित किया है। श्रद्धा में समस्त श्रेष्ठ मानवीय गुणों का पूर्ण विकसित रूप दिताया गया है। महाकाव्य का नामकरण भी नायिका के नाम पर ही किया गया है। नायक की जेढ़ा नायिका की श्रेष्ठता का प्रदर्शन महाकाव्यों के अन्तर्गत प्रसाद का नया प्रयोग कहा जाएगा। किन्तु श्रद्धा 'मनु' को जानन्दलोक तक पहुँचने में सहायता अवश्य करती है तथापि संपूर्ण कथा में सर्वत्र मनु का स्थान बना रहता है। कथानक की समस्त महत्वपूर्ण घटनाएँ उनसे इर्द-गिर्द ही चलती हैं। कथा का प्रारंभ और अंत मनु के ही चिन्तन तथा समरसता प्राप्ति से होता है और संपूर्ण कथानक में चित्रित मनु की स्वभावगत दुर्बलताएँ और उन दुर्बलताओं से मुक्ति पाने की चेष्टाएँ भी उन्हें आधुनिक विचारादलों पर आधारित मानवतावादी महाकाव्य का सफल नायक उद्घोषित करती हैं।

मानवता के विकास की कथा प्रस्तुत करनेवाले कामायनी छद्मकृत सप्तश महाकाव्य में नायक का बादरूप रूप नहीं उसका सहज और संभाव्य रूप ही अपेक्षित था। प्रसाद ने अपनी कृति के अनुकूल नायक के चरित्र-चित्रण में सफलता पाई है। कामायनी के 'मनु' हास्य वर्णित सफल और समर्थ नायक नहीं हैं (क्योंकि वे श्रद्धा के सहयोग से ही चारित्रिक उच्चता के शिखर पर पहुँचने में सफल होते हैं) उनमें महाकाव्य के ऐतिहासिक नायक के गुणों का अभाव है किन्तु वे आधुनिक संघर्ष की लड़कियों के प्रतीक हैं जो अपनी दुर्बलताओं से झुकता हुआ ऊपर उठने का इच्छुक हैं। साथ ही वे उस वादि मानव का भी सफल चित्र उपस्थित करते हैं, जो शक्ति संपन्न होते हुए भी कभी और ईर्ष्यालु था और जो धीरे धीरे सम्पत्ता और संस्कृति के सौपानों पर चढ़ता हुआ अपने भीतर सात्विक गुणों का विकास करता है।

(६) कामायनी की शैली -

महाकाव्य में जिस गरिमा, प्रशस्तता और उदात्तता की हमें अपेक्षा रहती है वह बहुत कुछ उसकी शैली पर आधारित होती है। महाकाव्य में जीवन के समग्र रूप का चित्रण किया जाता है, अतएव उसके कथानक में स्वतः एक प्रकार का गाम्भीर्य आ जाता है। यदि शैली उस गाम्भीर्य की रक्षा करने में सक्षम हुई तो महाकाव्य का प्रभाव स्थिर रहता है अन्यथा महत्वपूर्ण कथानक, पात्र और घटनाक्रम के रहते हुए भी उसका रूप आल्यायिका अथवा इतिहास मात्र बनकर रह जाता है।

तात्पर्य यह कि महाकाव्य की शैली भी महाकाव्योचित होनी चाहिए। महाकाव्य का रचयिता अपने अन्तर् की जिस विराट केंद्र को वाणी देने का अभिलाषी होता है, उसकी अभिव्यक्ति के लिए शैली ही सर्वाधिक महत्वपूर्ण साधन है।

शैली के विभिन्न तत्वों को प्रधानता देते हुए प्राचीन साहित्य शास्त्रियों ने रीति संप्रदाय, गुण संप्रदाय, अलंकार संप्रदाय आदि बनाये थे किन्तु शैली इन बाह्य तत्वों की अपेक्षा उन आन्तरिक गुणों के कारण अधिक सशक्त बनती है जिनका मूल स्रोत महाकाव्यकार के हृदय में होता है अथवा यह कहा जाए कि महाकाव्य के कवि की महाप्राणता का परिचय उसके द्वारा व्यवहृत शैली के माध्यम से ही प्राप्त होता है।

महाकाव्य की शैली के संबंध में बहुत कुछ कहा जा सकता है, किन्तु उसकी उपयुक्तता - अनुपयुक्तता की परख करने हेतु सब से सरल, साध ही सब से महत्वपूर्ण कसौटी है उसकी स्वाभाविकता। अर्थात् वह ऊपर से जोड़ी हुई न लगे और काव्य की आत्मा के साथ घुल मिलकर उसकी कान्ति को मोती के जाब की तरह फलकाती रहे।

मामद, दण्डी आदि साहित्याचार्यों के अनुसार महाकाव्य की शैली अलंकृत ही होनी चाहिये, किन्तु वास्तविक मनीषियों एवं साहित्य मर्मज्ञों को यह नियम मान्य नहीं है। असहाय अलंकार से शैली की स्वाभाविकता के लिए सतरा उपस्थित हो जाता है। अलंकार जब तक कवि की चिन्तनबारा में पूरी तरह घुल न जाये

उनका अस्तित्व पानी में तेल की बूंद की तरह पृथक् ही दिखाई देगा अतएव अलंकार शैली के महत्वपूर्ण तत्त्व हम में ही स्वीकार किये जा सकते हैं, भाषा छंद आदि भी शैली के महत्वपूर्ण अवयव हैं। किन्तु अलंकारों का प्रयोग सुन्दर शब्दावली और आकर्षक छंदों से भी बढ़कर इन सभी तत्वों की पारस्परिक संगति अधिक महत्वपूर्ण है जिसके आधार पर शैली का रूप गठित होता है। विभिन्न तत्वों का उचित सामं-जस्य ही कवि प्रतिभा का परिचायक होता है। जो कवि इस क्षेत्र में जितना ही कुशल होगा अपनी भावनाओं को वह उतनी ही सशक्त व्यक्तित्व दे सकेगा।

शैली की दृष्टि से 'कामायनी' छायावाद की ही नहीं बरन् तत्पूर्ण सहीवोली काव्य की महत्वपूर्ण कृति कही जा सकती है। प्रसाद की शैली में महाकाव्य की शैली के समस्त गुण विद्यमान हैं। प्राचीन काल में अधिकांश महाकाव्यों में वस्तु व्यापार वर्णन की प्रधानता होती थी अतएव उनकी शैली भी वर्णनात्मक होती थी। 'कामायनी' में परंपरागत महाकाव्यों की छीक से हटकर आधुनिक विचार और मनोविज्ञान का आधार ग्रहण किया गया है। उसमें मनोवैज्ञानिक निरूपण के फलस्वरूप अन्तर्मुखी प्रवृत्तियों की प्रधानता है और बाह्य वस्तु वर्णन गौण है। अतएव वस्तु वर्णन है। बाह्य संघर्षों, जीवन की मौलिक समस्याओं आदि की ओर संकेत मात्र कर दिया गया है किन्तु आन्तरिक भावों की मनोरम और विस्तृत व्याख्या की गई है। अतएव कामायनी की शैली भी अन्य महाकाव्यों से भिन्न है। उसका स्वयं भावानुरूप बदलता रहता है फिर भी वह वर्णनात्मक की अपेक्षा भावात्मक ही अधिक है।

शैली के अनेक रूप कामायनी में लक्षित होते हैं। जहाँ कहीं वस्तु वर्णन प्रमुख है वहाँ शैली का रूप वर्णनात्मक ही है, जैसे प्रलय वर्णन, युद्ध, पारस्वत प्रवेश, त्रिपुर-दाह आदि प्रसंगों में।

भावनात्मक शैली प्रसाद की प्रिय शैली है कोमल, भावनामय प्रसंगों में इसका सफल प्रयोग हुआ है, जैसे 'श्रद्धा' का 'मनु' के प्रति आत्म समर्पण का यह चित्र -

समर्पण तो सेवा का सार,

सबल संस्कृति का यह पतवार।

आज है यह जीवन उत्सर्ग

इसी पद तल में विगत विकार।

दया, माया, ममता ली बाण
मधुरिमा ली, आध विश्वास ।
स्मारा हृदय रत्न निधि स्वच्छ
तुम्हारे लिये कुल है पास ।^१

भावार्थक प्रसंगों से परे जहाँ कहीं गंभीर विचार और दर्शन संबंधी तत्वों की प्रधानता है, वहाँ पर ऐसी भी विचारात्मक और विश्लेषणात्मक हो गई है, जैसे 'दर्शन सर्ग' और 'रहस्य सर्ग' में । 'कर्मलोक' का विश्लेषण करती हुई 'श्रद्धा' के इस कथन में विश्लेषणात्मक ऐसी का स्वयं द्रष्टव्य है -

* नियति कलाती कर्म कछ यह तुष्णा जनित ममत्व वासना ।
पाणि पादमय पंचभूत की, यहाँ हो रही है उपासना ॥
यहाँ सत्त्व संधर्ग, विकलता, कौलाहल का यहाँ राज है ।
जंघकार में दौड़ लग रही, मतवाला यह सब समाज है ॥
स्थूल हो रहे हम बनाकर कर्मों की भीषण परिणति है ।
जाकांदा की तीव्र पिपासा ममता की यह निर्मम गति है ॥^२

जलकारिक ऐसी के प्रति प्रसाद की बहुत रुम्मान दिखाई देती है । जलकारों का प्रयोग उन्होंने बहुलता से किया है किन्तु उनमें कृत्रिमता नहीं है, वे काव्य की कलापदा गत अभिवृद्धि में सहायक हुए हैं । सरसता और रमणीयता के साथ उनमें मौलिकता और नव्यता भी है । जलकारिक ऐसी के अनेक सुन्दर उदाहरण 'काम' और 'लज्जा' सर्गों में प्राप्य है । 'लज्जा' जैसे सूक्ष्म भाव का यह जलकारिक वर्णन मनोरम होने के साथ साथ सजीव और नूतन भी है :-

* कोमल किसलय के वंश में
नन्हीं कलिका ज्यों छिपती सी,
गोपूली के घूमिल पट में
दीपक के स्वर में दिपती-सी ।

-
- १- जलकार प्रसाद - ^{कामायनी -} 'श्रद्धा' सर्ग, पृष्ठ ६५ ।
२- जलकार प्रसाद - ^{कामायनी} 'रहस्य' सर्ग, पृष्ठ २७५ ।

मंजुल स्वप्नों की विस्मृति में
 मन का उन्माद बिखरता ज्यों
 सुरभित लहरों की माया में
 बुल्ले का विमल बिखरता ज्यों,
 वैसी ही माया में लिपटी,
 ज्वरों पर उंगली धरे हुए ।
 मायव के सरस कुतूहल का
 बाँसों में पानी भरें हुए ।
 नीरव निशीथ में लतिका सी
 तुम कौन जा रही हो बढ़ती ।
 कोमल बाहे फैलार सी
 जालिगन का जादू पढ़ती ?^१

कहीं-कहीं प्रतीकात्मक शैली का सफल प्रयोग भी प्रसाद
 ने किया है जैसे -

"मधुमय वसंत जीवन-वन के, वह जंतरिदा की लहरों में,
 कब जाए थे तुम चुपके से खनी के पिछले प्रहरों में ?"^२

कामायनी का इड़ा सर्ग पूरा का पूरा प्रतीकात्मक है ।
 महाकाव्य के मध्य में गीतों का संयोजन सर्वथा आधुनिक प्रयोग है । मैथिलीशरण
 गुप्त ने साकेत के नवम सर्ग भी गीतों के रूप में ही लिखा है । कामायनी की इड़ा
 बुद्धि की प्रतीक है, इड़ा का रूप चित्रण वस्तुतः बुद्धिवाद की व्याख्या है । इस जटिल
 विषय की व्याख्या हेतु गीतों का आधार लेकर प्रसाद ने विषय की नीरसता को
 बहुत कुछ कम करके उसे कठिन और दुर्बोध होने से बचा लिया है, तथा प्रबंधात्मक और
 गीतात्मक शैलियों का सफल सामंजस्य प्रस्तुत करके अपनी विशिष्ट और मौलिक प्रतिभा
 का परिचय दिया है । इड़ा जैसा बुद्धिवाद का यह रूप कितना आकर्षक और
 प्रभावशाली है -

"बिखरी जल्लें ज्यों तर्क जात ।

वह विश्व मुकुट सा उज्ज्वल तम शशिशंख सदृश था स्पष्ट भात ,

१- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - लज्जा सर्ग, पृष्ठ १०५ ।

२- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - काम सर्ग, पृष्ठ ७५ ।

दो पद फलाश वणक से दुग दैते अनुराग विराग ढाल
गुणरित मधुप से मुख सद्गुण वह जानन जिसमें मरा ज्ञान
पदास्थल पर खनन करे संसृति के सब विधान-ज्ञान --- ।^{१६}

प्राचीन साहित्य शास्त्रियों के अनुसार महाकाव्य में नाटकीय तत्वों का समावेश भी रहना चाहिये । प्रसाद ने इस मान्यता को कामायनी के शैली पदा के अन्तर्गत स्वीकार किया है । नाटकों की संवाद शैली का कामायनी में सफल प्रयोग हुआ है । 'चिन्ता' और 'बाशा सर्ग' छोड़कर प्रायः अन्य सभी सर्गों में इस शैली के उदाहरण मिल सकते हैं । संवाद शैली के प्रयोग द्वारा कामायनी में नाटकों जैसी रोचकता आ गई है तथा वर्णन अधिक सजीव हो उठे हैं ।

सारांशतः परंपरागत पद्धति का अनुसरण न करके भी 'कामायनी' की शैली महाकाव्योचित औदात्य से पूर्ण सशक्त और गरिमायुक्त है । सुगठित भाषा, लंकारों का समुचित प्रयोग, उपयुक्त हृन्द्वादि तत्व ने मिलकर सूक्ष्म से सूक्ष्म और गंभीर भाव तथा प्रसंग को सफल अभिव्यक्ति देने में सहायता की है । अतएव शैली पदा की ओर से कामायनी के महाकाव्यत्व में संदेह के लिये कोई स्थान नहीं है ।

(७) कामायनी में रसभिव्यक्ति -

भारतीय साहित्याचार्यों ने महाकाव्य में 'रस' को अनिवार्य मानते हुए 'शृंगार', 'वीर' तथा 'शान्त' रसों में से किसी एक को प्रधानता देने की बात कही है ।

आधुनिक विचारकों के अनुसार इस प्रकार की सीमायें बाधना अनुचित है, उपयुक्त तीन रसों के अतिरिक्त अन्य रसों का भी प्राधान्य महाकाव्य में हो सकता है । प्राचीन आचार्यों में खम्भाय रुद्रट ने सभी रसों की स्थिति को आवश्यक बताया है, प्रधानता चाहे जिसकी हो । इसीलिये आधुनिक महाकाव्यों के दर्पण में डॉ. रुद्रट के विचार अपेक्षाकृत अधिक महत्वपूर्ण ठहरते हैं ।

पारश्चात्य साहित्य में भी 'रस' को महत्वपूर्ण माना गया है, किन्तु उसका स्वल्प भारतीय ढंग के विभावानुभाव व्यभिचारी के संयोग से उद्भूत है भिन्न है। यहाँ इसे यूनिटी आफ इफ़ेक्ट के संज्ञा दी गई है। आधुनिक युगीन साहित्यकारों को पारश्चात्य विचारों ने प्रत्येक क्षेत्र में प्रभावित किया है, उस तथ्य की पुष्टि अनेक बार हो चुकी है। महाकाव्यों के क्षेत्र में भी वर्तमान युग में 'रस' का प्राचीन रूप प्रायः अप्राप्य हो गया है, विशेषकर स्वच्छंदतावादी महाकाव्यों में पारश्चात्य ढंग की प्रभावान्विति ही अधिक दिखाई देती है।

आधुनिक महाकाव्यों के जिकिरी समीक्षक शंभुनाथ सिंह ने इस विषय पर विस्तृत विवेक किया है।^१ उनके अनुसार मनोवैज्ञानिक दृष्टि से 'रस' व्यंजना और प्रभावान्विति (Unity of Effect) में कोई अंतर नहीं है। अंतर है तो केवल इतना ही कि आदर्शवादी साहित्य में रस व्यंजना होती है और यथार्थवादी साहित्य में प्रभावान्विति। रसव्यंजना भी प्रभावान्विति का ही एक रूप है।

महाकाव्य में किसी महत् उद्देश्य की पूर्ति का लक्ष्य रहता है। लक्ष्य की ऊँचाई तक पाठक वर्ग को उठाने हेतु महाकाव्य का कवि उन पर गंभीर प्रभाव डालकर तथा रसमग्न करके उनके व्यक्तित्व को नफ़्फ़ाँर कर बदलने का प्रयत्न करता है जिससे कि वे कवि द्वारा निर्दिष्ट भावभूमि पर पहुँचकर महाकाव्य के पात्रों तथा घटनाओं से अपना तादात्म्य स्थापित कर सकें।

कामायनी 'रस' के क्षेत्र में पारश्चात्य प्रभावान्विति के अधिक निष्कट है। 'रस' का सर्वत्र भाव व्यंजना से होता है। भावों की सफल अभिव्यक्ति की दृष्टि से कामायनी निस्संदेह रसात्मक कृति है, किन्तु कामायनी की रसमि-
व्यक्ति प्राचीन नियमावली के अनुसार केवल 'विभाव' अनुभाव' आदि के साधारण समन्वय पर आधारित नहीं है। 'कामायनी' जीवन के एक व्यापक घरातल पर प्रतिष्ठित होकर अनेक युगीन और चिरंतन समस्याओं का समाहार प्रस्तुत करती हुई कलात्मक रूप में हमारे सामने आती है। उसका प्रणयन मात्र परंपरा निवृत्ति के लिए नहीं हुआ है। उसमें भाव-निरूपण, वस्तु वर्णन, चरित्र चित्रण सभी कुछ उच्चकोटि

१- शंभुनाथ सिंह - हिन्दी महाकाव्यों का स्वल्प विकास, पृष्ठ ११८-११९।

का है और सब ने उस परिपाक में सहायता की है किन्तु रसों का विधान उसमें स्वाभाविक रीति से हुआ है, गणना मात्र के लिये नहीं। अत्यन्त शारीर्यता की कसौटी पर वह तरी नहीं उतरेगी, किन्तु भावों की सशक्त अभिव्यक्ति के माध्यम से पाठकों को सम्मग्न करने की उसमें भरपूर क्षमता है।

मुख्यतः शृंगार और शान्त दो रसों की प्रधानता कामायनी में उद्दिष्ट होती है। पूर्वार्द्ध में शृंगार रस प्रधान है और उत्तरार्द्ध में शान्तरस दोनों रस विसर्वादी है तथा उनका जो रूप प्रस्तुत हुआ है वह भी शास्त्र सम्मत नहीं है।

“मनु” और “श्रद्धा” के प्रणय प्रसंगों में शृंगाररस का मायुर्य उपलब्ध होता है। श्रद्धा सर्ग से शृंगार के संयोग पदा का प्रारंभ होता है। मनु के जीवन में श्रद्धा वसन्तागम का सौन्दर्य और उल्लास लेकर प्रकट होती है। काम, वासना, लज्जा, कर्म और ईर्ष्या सर्ग तक शृंगार रस की ही व्याप्ति रहती है। इन सर्गों में कवि ने पुलक, स्पर्श, लज्जा वीरिषि अनुभावों के अत्यन्त सूक्ष्म और मनोरम चित्र प्रस्तुत किये हैं। उदीपन रूप में प्राकृतिक उपादान भी सक्षयों देकर शृंगार भावना को उदीप्त करते हैं किन्तु उनका प्रयोग परंपरा पालन के लिये नहीं हुआ है।

श्रद्धा और मनु के पारस्परिक वियोग में विप्रलम्भ शृंगार का रूप प्रकट हुआ है जिसका वर्णन प्रसाद ने स्थूल रूप में न करके स्तुति संचारी के माध्यम से किया है। वियोग वर्णन की परंपरा में बारम्बासा, षड्विध वर्णन, विरह की दस दशाओं आदि का बहुत महत्त्व रहा है, किन्तु कामायनी-कार ने इस परिपाटी को सर्वथा त्यागकर विरह की सूक्ष्म और गहन अनुभूति को केवल संचारियों द्वारा अभिव्यक्ति दी है। किन्तु उनके विरह दशा के चित्र मर्म स्पर्शी हैं, इसमें संदेह नहीं। एक उदाहरण पर्याप्त होगा -

“बाज मुनूकैवल चुप होकर कोकिल जो चाहे कह ले।
पर न परागो की बैसी है बहल पल्ल जो धी पल्ले ॥
इस पतझड़ की सुनी डाली और प्रतीक्षा की संध्या
कामायिनी तू हृदय कड़ा कर धीरे धीरे सब सह ले।

विरल डालियों के निकुंज सब ठे दुत की विश्वास रहे,
उस स्मृति का समीर चलता है, मिलन क्या फिर कौन कहे ?
बाज विश्व वभिमानी जैसे रुठ रहा अपराध विना ।
फिर चरणों को धोयें जो अधु फलक के पार बहे ?^१

कामायनी के शेष सर्गों में शान्त रस की प्रधानता है,
किन्तु यह शान्तरस शास्त्र वर्णित निर्वेदमूलक शान्तरस नहीं है । चित्त का विराट
बसु मंगल^१ उल्लर संसार को सत्य सतत चिर सुंदर माननेवाली भावनाओं के मध्य
वैराग्य या निर्वेद का कोई स्थान नहीं है । नायक मनु को अथाय आनन्द की
खोज अवश्य रहती है, जिसकी प्राप्ति उन्हें इच्छा क्रिया और ज्ञान के सामंजस्य
द्वारा होती है किन्तु कामायनी में संसार त्याग की बात कहीं भी नहीं कही गई ।

वस्तुतः कामायनी का शान्तरस अभिनवगुप्त के शैवागम के
‘आनंदवाद’ पर आधारित आनन्दरस का कलहा हुआ नाम है ।

व्याप्ति की दृष्टि से कामायनी का रंगीरस झूगर ही है
प्रस्तुत का में ली की प्रधानता है । अप्रस्तुत का शान्तरस प्रधान है । ‘हास्य’
को छोड़कर अन्य रसों की फलक भी कामायनी में मिल जाती है जैसे -

वीर रस -

“छूट के नाराज मनुष्य से तीक्ष्ण नुकीले ,
दूट रहे नम धूमकेतु अति नीले पीले ।
जबड़ था बड़ रहा प्रजादल सा कुंमलाता ।
रण-वर्णा में शस्त्रों सा बिजली चमकाता ॥
किन्तु दूर मनु वारण करते उन वाणों को ।
बड़े कुक्कल हुर ली से जन- प्राणों को ॥”^२

वीमत्स रस -

“यस समाप्त हो जुग तो भी धक्क रही धी ज्वाला ।
वारुण दृश्य, रुधिर के छीटे अस्थि खंड की माला ॥

१- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - स्वप्न सर्ग, पृष्ठ १८५ ।

२- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - संघर्ष सर्ग, पृष्ठ २०८ ।

वैदी की निर्मम प्रसन्नता, पशु की कातर बाणी ।
मिलकर वातावरण बना था कोई कुत्सित प्राणी ॥^१

मथानक रस -

धूमकेतु सा चला रुद्र नाराच भयंकर ।
लिये फूँट में ज्वाला अपनी जति प्रत्येकर ॥
जंतरिजा में महा शक्ति हुंकार कर उठी ।
सब शस्त्रों की वारें मीनण वेग भर उठी ॥
और गिरि मनु पर मुमुर्षु वै गिरि वहीं पर ।
रक्त नदी की बाढ़ फैलती थी उस मू पर ॥^२

करुण रस -

गया सभी कुछ गया मधुरतम सुर बालाबों का शृंगार ।
उष्ण ज्योत्स्ना सा याँकन स्मित मधुप सदृश निश्चित विहार ॥
मरी वासना सरिता का वह, कैसा था मदमत प्रवाह ।
प्रणय जलधि में संगम जितका, देल हृदय था उठा कराह ॥^३

वात्सल्य रस -

फूँट पर उठी फुलार्जनी, दुलराकर लूँगी वदन घूम ।
मेरी जाती है लिपटा इस घाटी में लेगा सहज घूम ॥
वह जायेगा मृदु मलयज सा लहराता अपने समुण बाल ।
उसके कपारों से फैलेगा नवमधुमय स्थिति ललितका प्रवाल ॥^४

किन्तु ये सभी रस अत्यव्यापी और शृंगार तथा शान्त रसों के सहायक बनकर
जाए हैं ।

निष्कर्षतः कामायनी की रस व्यंजना पूर्ववर्ती महाकाव्यों
की कौटि की न होकर मौलिक और नवीन है । जिन रसों की व्याप्ति उसमें

-
- १- जयशंकर प्रसाद - कामायनी , कर्म सग, पृष्ठ १२४ ।
२- जयशंकर प्रसाद - कामायनी , सधन संग, पृष्ठ २१० ।
३- जयशंकर प्रसाद - कामायनी , चिन्ता सग, पृष्ठ १७-१८ ।
४- जयशंकर प्रसाद - कामायनी , ईश्या सग, पृष्ठ १६० ।

दिखाई देती है, वह भी विभावानुभाव व्यभिचारी के चौखटे में पूरी तरह फिट नहीं बैठती, और न उनका लक्ष्य ही शास्त्रीय ढंग का सस परिपाक दिलाना रहा है। अतः शास्त्रीयता की दृष्टि से रा-व्यंजना के क्षेत्र में कामायनी एक असफल महाकाव्य है, किन्तु नवीनादर्यों के आँलोक में प्रभावान्विति की दृष्टि से कामायनी की सफलता में सन्देह नहीं किया जा सकता। क्योंकि वह परंपरागत महाकाव्यों की ठीक से कुछ अलग घटना प्रधान न होकर भाव प्रधान है। कामायनीकार को कोमल, मधुर और गंभीर सभी प्रकार के भावों की व्यंजना में सफलता मिली है और वह पाठक हृदय पर स्थायी और अपेक्षित प्रभाव डालने में सक्षम रहा है यह प्रभाव कामायनी से महाकाव्यत्व का समर्थक है।

कामायनी की जीवनी शक्ति -

महाकाव्य के सामान्य लक्षणों से अधिक आवश्यक यह है कि उसमें ऐसी अवलोक्य जीवनी शक्ति हो, जो युग-युग में गंगा की धारा की तरह सामाजिक परिवर्तनों, राजनीतिक उलटफेर और सांस्कृतिक विकास की विषम भूमि के बीच से समाज के हृदय प्रदेश में महाकाव्य की सरस धारा को जगमग रूप में प्रवहमान रख सके।^{१२}

यह जीवनी शक्ति महाकाव्याकार अपने समाज जववा राष्ट्र से ग्रहण करता है और महाकाव्य के माध्यम से उसे पुनः वादर्य रूप में समाज के सामने प्रस्तुत करता है। समाज की मूलभूत शाश्वत चेतना, जिसके आधार पर समाज की नींव खड़ी हुई है, कवि के मानस से एकाकार होकर महाकाव्य में अवतरित होती है और उसे एतक तक प्राणवान बनाती है, जिससे कि वह भावी युगों के लिए

१- श्यामनन्दन किशोर- बाधुनिक हिंदी महाकाव्यों का शिल्प विमान, पृष्ठ ८६
 'बाज के महाकाव्यों में सस व्यंजना से अधिक भाव व्यंजना पर ध्यान दिया जात है। एक दो सस अंतः खल्ला की तरह प्रच्छन्न रूप से प्रवाहित तो होते हैं पर उनसे अधिक चरित्र, परिस्थिति और वातावरण को ध्यान में रखकर दाणा-दाण परिवर्तित मनोभावों की व्यंजना को ही अधिक महत्त्व दिया जाता है। इसका एक कारण आज के महाकाव्यों में घटनात्मकता का अभाव भी है। कथात्मकता या घटनात्मकता की सधन योजना के अभाव में पूर्ण साव्य सस निव्यपि की न तो आवश्यकता रखती है, न पूर्ण समाजना।

२- अमृताथ सिंह - हिंदी महाकाव्य का स्वल्प-विकास, पृष्ठ १२०।

भी प्रेरणा प्रोत्त बन सके । अर्थात् समाज द्वारा ग्रहण की गई यह जीवनी शक्ति ही महाकाव्य के लिए जीवनी बूटी है तथा यही उसके जीवन्त होने का प्रमाण बनती है अन्यथा इसके अभाव में महाकाव्य के अन्य समस्त बाह्य उदाणों से युक्त होते हुए भी कोई महाकाव्य स्थायित्व नहीं प्राप्त कर सकता ।

इस निष्कर्ष पर कामायनी को परखने से उसका महाकाव्यत्व अविनाश प्रमाणित होता है । उसमें एक समाज अथवा राष्ट्र के नहीं बरन बल्लि विश्व के मानव सत्त्यों का आधार ग्रहण किया गया है । कथ्य की उदात्तता, शैलीगत गरिमा, भावों की भाव्य और सरल व्यंजना तथा युगीन और शाश्वत सत्त्यों की ठोस आधार पिरा पर प्रतिष्ठित होने के फलस्वरूप वह गहन जीवनी शक्ति से भरपूर है और वर्तमान ही नहीं भावी मानवता के लिये भी वह प्रेरणामयी, जानंद दायिनी तथा महत्वपूर्ण रहेगी ।

जीवन की जटिलताओं से मुक्ति और स्थायी आनन्द की लोभ प्रत्येक समाज, प्रत्येक राष्ट्र तथा प्रत्येक युग के मानव का लक्ष्य है । अतिशय बौद्धिकता इस चिंतन लक्ष्य में बाधक सिद्ध होती है । बुद्धिवाद का आगी कितास मानवता के विनाश का कारण बन सकता है, अतएव स्थायी शान्ति और सर्वांग पूर्ण संस्कृति की प्रतिष्ठा हेतु उसे रोकना अनिवार्य है । बुद्धितत्व के साथ हृदय तत्व का उचित योग भी अनिवार्य है । आज के मनुष्य ने अपने को सण्डों में बाँट लिया है, इसीलिए उसकी शक्ति क्षिन्न भिन्न हो गई है और वह जीवन में विषमताओं और दुःख का अनुभव कर रहा है । वह यदि अपने बिसरे हुए शक्ति तत्वों को बटोरकर उनमें समन्वय स्थापित कर ले तो उसे अपने लक्ष्य की प्राप्ति सहज और सरल रूप में हो सकती है :-

‘ शक्ति के विपुत्करण जो व्यस्त, विकल बिसरे है हो निरुपाय ,
समन्वय उनका कर समस्त, विजयिनी मानवता हो जाय ।’^१

कामायनी का वह अमर संदेश है जो प्रत्येक युग के मानव के लिये प्रेरणा का अजस्र प्रोत्त है । इस दृष्टि से कामायनी महाकाव्य ही नहीं विश्व काव्य की गरिमा से मॉडित दिखाई देती है ।

निष्कर्ष रूप में 'कामायनी' में परंपराबद्ध महाकाव्यों के समान शास्त्रीय तत्वों का समावेश नहीं हुआ है, वरन् उसमें लीढ़ियों को त्यागकर महाकाव्य का एक निर्व्याधि नितरा हुआ, भावात्मकता रूप प्रस्तुत किया गया है जो हायावाद युग की प्रवृत्तियों का पूर्ण प्रतिनिधित्व करता है ।

कभी हुई ठीक पर न चलने के कारण अन्य महाकाव्यों की तुलना में कामायनी में जो नवापन लक्षित होता है वह भी वस्तुतः शिल्पगत ही है, कामायनी के सुदृढ अवयव परीक्षाण से यह स्पष्ट हो जाता है कि महाकाव्य की आन्तरिक गरिमा और महत्ता उसमें पूर्णरूपेण सुरक्षित है । उसका कथानक भव्य और उदात्त तथा महाकाव्योक्ति है, घटनाक्रम में बाह्य रूप से शैथिल्य दोष होते हुए भी मानवीय भावों के विकास को अत्यंत मनोवैज्ञानिक और सुंदर ढंग से प्रस्तुत किया गया है । पात्र का चरित्र चित्रण समुचित ढंग से हुआ है । नायक 'मनु' का चरित्र प्राचीन महाकाव्यों के आदर्श नायक से भेद न खाने पर भी कामायनी के कथानक के अनुकूल है । इसके अतिरिक्त नायिका श्रद्धा का चरित्र अत्यंत भव्य और उदात्त दिताकर तथा उसी के नाम पर महाकाव्य का नामकरण करके चरित्र चित्रण की दृष्टि से महाकाव्य की गरिमा को लीढ़ित न होने देने का सफल प्रयत्न किया गया है । कामायनी की रस व्यंजना प्राचीन पद्धति पर नहीं हुई, तथापि उसमें आन्तरिक सरसता है जो उदात्त भावनाओं की सफल अभिव्यंजना के फलस्वरूप स्वतः जा गई है । यह अवश्य है कि 'कामायनी' में रसहीन होने के लिये सामान्य है कुछ ऊपर, एक विशिष्ट पाठक समुदाय अपेक्षित है । शैली शिल्प की दृष्टि से कामायनी हायावाद का ही नहीं हिन्दी काव्य का भी उत्कृष्टतम रूप प्रस्तुत करती है । लक्षणाग्र्यों का अनुकरण न करने पर भी आशीर्वचन, सज्जन स्तुति दुर्जन निन्दा लगान्ति में शब्द परिवर्तन आदि कुछ तत्वों को छोड़कर वाचार्थों द्वारा निर्विष्ट प्रायः सभी महत्वपूर्ण लक्षणा इसमें किंचित परिवर्तित रूप में

प्राप्य है। आधुनिक युग का तो यह प्रतिनिधि तथा सर्वश्रेष्ठ महाकाव्य है, इस संबंध में आधुनिक युगीन श्रेष्ठ साहित्य मनीषी सहमत हैं।^१

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि छायावादी काव्य काव्य रूपों के प्रयोग में विविधता संपन्न है। उसमें परंपरित काव्य रूपों को नया संस्कार मिला। साथ ही छायावादी कवियों ने जनक अप्रयुक्त काव्य रूपों का भी प्रयोग किया। छायावादी कवियों की प्रतिभा गीतिकाव्य से क्षेत्र को उजागर करती हुई निरंतर प्रसरतम होती गई है। जहाँ गीत और प्रगीत सदृश निर्बन्ध काव्य से प्रारंभ करके ये कवि उग्रोपर रक्षा प्रक्रिया की प्रौढ़ता की ओर उन्मुख हुए हैं। आख्यानक काव्य, खण्ड काव्य, गीति नाट्य आदि साधनों को पारकर अंततः उनकी प्रतिभा महाकाव्य के शिखर पर पहुँकर अपने मव्यक्त रूप में प्रकट हुई। अस्तु, छायावादी कवियों द्वारा प्रयुक्त सभी काव्यरूप अपने स्वयं एवं शिल्प में परंपरागत उपकरणों को प्रयोगोन्मुख करने में प्रवृत्त दिखलाई पड़ते हैं। इसीलिए उनके द्वारा प्रयुक्त काव्य-रूपों में पुनर्जीवता पल्लवित हुई है।

१- नन्ददुलारे वाजपेयी - आधुनिक साहित्य, पृष्ठ ८०

* परंपरागत महाकाव्य के लक्षणों की पूर्ति न करने पर भी कामायनी को नए युग का प्रतिनिधि महाकाव्य कहने में हमें कोई हिचक नहीं होती।*

शम्भुनाथ सिंह - हिन्दी महाकाव्य - स्वयं तथा विकास, पृष्ठ ५६२

* कामायनी के महाकाव्यत्व पर संदेह करनेवाले वे ही लोग हो सकते हैं जो या तो महाकाव्य की शास्त्रीय श्रद्धियों की दृढ़तापूर्वक फड़फड़ा करवाते होंगे या जिन्हें कामायनी में विशद काव्य की अंतर्ध्वजा और समष्टि रूप में कोई समन्वित प्रभाव नहीं दिखाई पड़ता होगा।*

नगेन्द्र - कामायनी के अध्ययन की समस्याएँ, पृष्ठ १८

* अन्य महाकाव्य जहाँ मानव सम्यता की खण्ड चित्र प्रस्तुत कर रहे जाते हैं वहाँ कामायनीकार ने उनका समग्र चित्र प्रस्तुत करने का साहसपूर्ण प्रयास किया है। वह प्रयास पूर्ण नहीं हुआ, किन्तु इसका परिधि विस्तार इतना अधिक है कि अपनी अपूर्णता में भी यह अद्भुत है - आमान्य है।*

हायावादी काव्य की भाषा

काव्य भाषा -

काव्य के अंतर्गत भाषा का वही महत्व है जो आत्मा के लिये शरीर का। अकारहीन आत्मा शरीर द्वारा स्थापित होकर पुष्पष्ट और प्रभावशाली बनती है, तथा कवि की भावनार्य भाषा का परिधान ग्रहण कर प्रेक्षणीय बनती है। 'भाव' काव्य की आत्मा है, तो भाषा उसका कलेवर। काव्य की श्रेष्ठता के लिये दोनों की पारस्परिक संगति अनिवार्य है। चाहे कितने उत्कृष्ट भाव हों, यदि भाषा भी उसी के अनुरूप व्यक्त नहीं है तो कविता का सौन्दर्य फीका पड़ जाता है। कवि-प्रतिभा की परख के लिए उसके द्वारा व्यवहृत भाषा एक महत्वपूर्ण कसौटी कही जा सकती है। भाषा का प्रयोग प्रत्येक कवि अपने ढंग से तथा अपनी रुचि के अनुसार करता है, किन्तु श्रेष्ठ कवि वही होता है, जिसकी रचनाओं में भाषा सर्वत्र उसी शक्ति पर चरती है। भाषा को अपनी वस्तुनिष्ठा बनाकर चलने के लिये कवि को भाषा (जिस भाषा का प्रयोग वह अपने काव्य में कर रहा है) की विशिष्ट लय और उसकी प्रकृति का पूर्ण ज्ञान होना अनिवार्य है। इस ज्ञान के आधार पर ही वह अपनी रचनाओं में सौन्दर्य और आकर्षण की वृद्धि करके उन्हें अधिकाधिक प्रेक्षणीय बना सकता है।

सड़ीबोली का विकास -

हिन्दी कविता के क्षेत्र में एक लम्बी अवधि तक ब्रजभाषा का ही एक मात्र साम्राज्य रहा और वही काव्य की मुख्य भाषा बनी रही। आधुनिक युग के प्रारंभ में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने गद्य के क्षेत्र में सड़ीबोली को प्रथम दिया, किन्तु पद्य के क्षेत्र में सड़ीबोली प्रयोग के प्रयास अल्पतः नगण्य से रहे। क्योंकि भारतेन्दु तथा उनके समकालीन कवियों की धारणा के अनुसार सड़ीबोली काव्यभाषा के गुणों से शून्य थी और उसका प्रयोग केवल गद्य के क्षेत्र में ही संभव था। गद्य में वैचारिकता की

प्रधानतावरु पाश्चात्तिक शब्दावली और बोलचाल की भाषा भी व्यवहृत हो सकती है, किन्तु पद्य की अथवा कविता की भाषा के लिये रागात्मक तथा बोलचाल की साधारण भाषा से उत्कृष्ट होना अनिवार्य है । ब्रजभाषा में उच्चारण की दृष्टि से एक स्वामाविक मिठास है, इसके अतिरिक्त अनेक वर्णों तक काव्य के लिये व्यवहृत होने के फलस्वरूप वह मलीमांति मंत्र चुकी थी । जकार उसकी तुलना में सड़ीबोली बहुत पीछे रह जाती थी । ब्रजभाषा की ललित-मधुर पदावली के चिर प्रेमी कवियों ने सड़ीबोली की सामर्थ्य को पहचानने परखने की न तो कोई चेष्टा की और न उसे परिमार्जित करने का ही कोई उपाय किया । जागे बत्कर महावीर प्रसाद द्विवेदी ने पूर्ववर्ती कवियों की प्रान्त धारणा का सण्डन करते हुए कविता के क्षेत्र में सड़ीबोली के प्रयोग को न केवल प्रोत्साहन दिया वरन् उसे काव्योपयोगी बनाने हेतु व्यक्तिगत रूप से विशेष श्रम किया । द्विवेदी जी ने वादर्श भाषा के नमूने प्रस्तुत किये और व्याकरण संबंधी अनेक नियम बनाने के साथ-साथ भाषागत प्रचलित दोनों की और भी अपनी सहकर्मियों तथा पाठकों का ध्यान आकषिप्त किया । 'सरस्वती' इसके लिए उपयुक्त माध्यम सिद्ध हुई । सड़ीबोली के प्रति हिन्दी कवियों की रुचि जगाने तथा उसे प्रांजल और गरिमामयी बनाने में महावीर प्रसाद द्विवेदी तथा उनके द्वारा संपादित पत्रिका 'सरस्वती' का अत्यंत महत्त्वपूर्ण योगदान रहा है । द्विवेदी जी से प्रेरित होकर यद्यपि उस युग के शीर्षस्थ कवि ज्योत्सनासिंह उपाध्याय 'हरिवोध', मैथिलीशरण गुप्त रामनरेश त्रिपाठी आदि निरंतर सड़ीबोली में सफलतापूर्वक काव्य-रचना कर रहे थे तथापि इस समय तक भी कवियों, पाठकों और आलोचकों के हृदय एवं मस्तिष्क ब्रजभाषा के लालित्य के सर्वव्यापी प्रभाव से मुक्त नहीं हो सके थे और न सड़ीबोली इतनी समर्थ बन पाई थी कि वह ब्रजभाषा की रस माधुरी में अपाद-मस्तक हूबे हुए काव्य रसिकों को अपनी मंगिमाओं से लुभा पाती । सड़ीबोली को व्यंजना की कान्ति से मंडित करके सुसौमल, मधुर और महिमामयी बनाने का श्रेय छायावाद के कवियों को ही है । सुमित्रानन्दन पन्त के अनुसार - 'सड़ीबोली जागरण की चेतना थी । द्विवेदीयुग जिस जागरण का प्रारंभ था हमारा युग उसके विकास का प्रारंभ था । छायावाद के शिल्प कला में सड़ीबोली ने धीरे धीरे सौन्दर्यबोध, पद मार्दव तथा भाव-गौरव प्राप्त कर प्रथम बार काव्योचित भाषा का सिंहासन ग्रहण किया ।'^१

१- सुमित्रानन्दन पन्त - रश्मिर्बध (भूमिका परिदर्शन) पृष्ठ ६ ।

हायावाद युग : सड़ीबोली की प्रतिष्ठा -

चार सौ वर्षों से भी अधिक समय तक हिन्दी काव्य-क्षेत्र में राज्य करनेवाली पूर्णतः परिष्कृत और समृद्धि के सर्वोच्च शिखर पर पहुँची हुई ब्रजभाषा को अपदस्त करके सड़ीबोली ने हायावाद-युग में काव्यभाषा के रूप में परंपुर सफलता और लोकप्रियता प्राप्त की। हायावाद के समस्त कवियों की काव्य भाषा विपुल साहित्यिक सड़ीबोली है। केवल प्रसाद की कुछ प्रारंभिक कवितायें ब्रजभाषा में लिखी गई थी। उनमें भी हायावादी कवि का नवीनता प्रेम अंततः फलक जाता है। प्रसाद ने एक ओर तो ब्रज प्रदेश में प्रचलित तद्भव और देशज शब्दों जैसे लसत, भीषि, निवारि, ठाँव, ठिठकी, टेरी, उहाह, ठौर, पसीकत आदि का तुल्य प्रयोग किया है, दूसरी ओर अपने भाषा वैशिष्ट्य को बनाए रखने के लिये प्रायः संस्कृत के तत्सम शब्दों का यथा रूप प्रयोग किया है। जैसे -

* विस्तृत कुंतल मार पुर आँ खु कनी के ।

रति आँ जल लव मँडित शान्त वदन रमनी के ॥^१

इस प्रकार के प्रयोगों में ब्रजभाषा की सुपरिचित मधुरिमा अनुपलब्ध रहती है, क्योंकि संस्कृत के तत्सम शब्दों, दीर्घ समासों तथा स्वरों की संधि पर आश्रित क्लृप्त शब्द योजना ब्रजभाषा की मूल प्रकृति से मेल नहीं खाती।

सड़ीबोली के निरंतर बढ़ते हुए प्रभाव के फलस्वरूप प्रसाद का यह ब्रजभाषा मोह शीघ्र ही समाप्त हो गया और अपनी आगामी रचनाओं के लिये उन्होंने सड़ीबोली को ही अपनाया। वस्तुतः ब्रजभाषा का शब्द-व्यंजन, पद-विन्यास, अभिव्यंजना की मँगिमा और छंद आदि सभी कुछ अड़ि ग्रस्त हो चुके थे। शताब्दियों तक निरंतर परंपरागत रूप में प्रयुक्त होने के कारण उन वाग्वज्रताओं में किंचित् कात्कृति की शक्ति निःशेष हो गई थी। अतः प्रतिपाद्य एवं अभिव्यंजना शिल्प दोनों की ही दृष्टि से नवयुग की कतना ही प्रबुद्ध इन युवा कलाकारों के मन में नूतन क्लृप्त एवं भाव मँगिमाओं के साथ साथ आगे पन बढ़ाने में असमर्थ कबीर भाषा के प्रति तीव्र विकर्षण उत्पन्न हो गया।^२

१- कयलंकर प्रसाद - चित्राधार - कपुवाहन, पृष्ठ ३५।

२- प्रतिमा कृष्णाकर - हायावाद का काव्य शिल्प - पृष्ठ १६१-६२।

सुमित्रानन्दन पन्त ने 'पल्लव' की भूमिका में 'हायावादी' के रूप में हिन्दी काव्य की नवजागत कैलाश पर प्रकाश डालने के साथ-साथ भाषा के संबंध में भी अपने विचार व्यक्त किये हैं जो काव्यभाषा के क्षेत्र में नवीन क्रांति के दिग्दर्शक हैं। परंपरानुमोदित 'ब्रजभाषा' के संबंध में लिखते हैं - 'मुझे तो उस तीन बार सी वर्ण की बूझ के शब्द बिलकुल रक भास हीन लगते हैं, जैसे भारती की बीणा की कंकारे बीमार पड़ गई हों' ----- ।^१

हायावादी काव्य का भाषागत उपाधिकार : -

हायावादी कवियों को द्वितीय युग से जो भाषा उपाधिकार में मिली थी वह व्याकरण सम्मत और शुद्ध होती हुई भी उतनी समर्थ न थी कि उसके द्वारा वैयक्तिक अनुभूतियों की भावुक अभिव्यक्ति और वस्तुगत सूक्ष्म सौन्दर्य का चित्रण हो सकता। इसके साथ ही द्वितीययुगीन कवियों के समस्त संस्कृत ही वाक्य भाषा थी, अतएव उन्होंने संस्कृत के शब्दों को अपनाकर कभी शब्द भण्डार में वृद्धि की। संस्कृत सत्तम शब्दों और दीर्घ समासों की हिन्दी कविता में ऐसी भरमार हुई कि प्रायः उनमें छड़ीबोली का निर्गम स्वयं हो जाना कठिन हो गया।
उदाहरणार्थ -

* पीतेवान्मुदमण्डलीवनुगता जाकाश क्या स्वच्छ है ?

लोकः पुप्ताविबुद्धवत् विमलधीः प्रोत्साह से है भरा ॥^२

हरिजीव कदुस द्वितीययुग के मूर्धन्य और लोकप्रिय कवियों की रचनाओं में इस प्रकार की संस्कृत निष्ठा और दीर्घ समस्त पदावली प्रेम के अनेकानेक उदाहरण प्राप्य है। पद विन्यास की छेड़ी भी प्रायः संस्कृत के ढंग की दिखाई देने लगी।
यथा -

* चकित दुष्टियाँ व्याप्त हुई।

वहाँ सुमित्रा प्राप्त हुई ॥^३

१- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव (भूमिका) पृष्ठ २१ ।

२- रामचरित उपाध्याय - जामरुण, सरस्वती, नवंबर १९२४, पृष्ठ १२४७ ।

३- मीथली शरण गुप्त - साकेत, पृष्ठ २४ ।

सड़ीबोली का नव मूलार -

संस्कृत है आर्तकित हिन्दी भाषा का यह व्याकरणिक निष्कर्षों में जड़ा हुआ रसाग्रता-विहीन ष, भावुक, कला प्रेमी और सूक्ष्म सौन्दर्यानुभूति को नवीन षरेखा में अंकित करने के अमिलाणी छायावादी कवियों को मान्य नहीं हुआ। अतएव उन्होंने कुछ शिल्पी की भाँति प्रत्येक शब्द की वाःप्रकृति का सूक्ष्म अध्ययन करके आवश्यक काट-छाट और परिवर्तन द्वारा भाषा में भाव व्यञ्जकता की दृष्टि की; तथा उनकी समृद्धि हेतु अँग्रेजी, बंगला, उर्दू तथा अन्य प्रांतीय भाषाओं के अनेक शब्द ग्रहण करके अपने शब्द भण्डार का विस्तार किया। कुछ अप्रचलित शब्दों का पुनःप्रयोग और कुछ नवीन शब्दों की रचना करके भी उन्होंने भाषा को सरल और प्रभावशाली भी बनाया। द्वितीय युग सड़ीबोली का निर्माण युग था तो छायावाद युग उसका कला-युग जव्वा चरमोत्कर्ष का युग। छायावादी कवि स्वच्छन्दता प्रेमी होने के नाते काव्य भाषा के क्षेत्र में भी परंपरागत व्याकरणिक निष्कर्षों से बंधकर नहीं चले हैं उनकी दृष्टि मूलतः सौन्दर्यानिष्ठ रस-दृष्टि रही है, अतएव भाषा-संबंधी निष्कर्षों से बढ़कर उन्होंने काव्य में नाद-सौन्दर्य को महत्ता दी है। नाद-सौन्दर्य की रक्षा हेतु उन्होंने कवि के विशेषाधिकार का प्रयोग करते हुए यथावश्यकता व्याकरण के नियमों को तोड़ा भी है, क्योंकि उनकी मान्यतानुसार कविता का प्राणतत्त्व उसमें निहित नाद जव्वा राग ही है। 'पंक्त' लिखते हैं -

'भाषा का और मुख्यतः कविता की भाषा का, प्राण राग है। राग ही के पंक्तों की अबाध उन्मुक्त उड़ान में लयमान होकर कविता सान्त् को अनंत से मिठाती है।

+++++ जिस प्रकार शब्द एक ओर व्याकरण के कठिन नियमों से बद्ध होते, उसी प्रकार दूसरी ओर राग के आकाश में पक्षियों की तरह स्वतंत्र भी होते हैं।^१

छायावाद के प्रत्येक कवि ने भाषा प्रयोग के अन्तर्गत अपनी विशिष्ट रुचियों का प्रदर्शन करते हुए शब्दों का चयन और पदों का विन्यास मौलिक ढंग से अपने अपने मन के अनुसार किया है तथापि समग्र रूप में उनकी मूल प्रवृत्तियाँ एक जैसी ही हैं।

काव्य भाषा विवेचन के आधार -

किसी भी काव्यभाषा के विश्लेषण विवेचन के दो आधार हो सकते हैं, भाषा का बाह्य स्वयं और उसकी आन्तरिक सज्जा। बाह्य स्वयं है तात्पर्य उसके शब्द-समूह और व्याकरणिक नियमावली दोनों से है तथा आन्तरिक सज्जा के अन्तर्गत भाषा की अर्थ व्यञ्जकता में वृद्धि करनेवाले तत्त्वों तथा उसकी विशिष्ट शब्द-मैत्री अथवा पद विन्यास पर विचार किया जा सकता है। छायावादी काव्यभाषा में परंपरानुगमन और नवीन प्रयोगों के परिचायन विश्लेषण हेतु भी उपर्युक्त आधार समीचीन होगा।

छायावादी काव्यभाषा का स्वयं :-

भाषा के तीन मुख्य अवयव हैं - वर्ण, शब्द और वाक्य। छायावादी भाषा के स्वयं को समझने के लिये उसके इन तीनों अवयवों पर जलन जलन दृष्टिपात करना आवश्यक है।

वर्ण मैत्री :-

कई भाषा का लघुतम किन्तु अत्यंत महत्वपूर्ण अंग है। वह एक ऐसा ध्वनिसंघट है जिसके द्वारा किसी भाषा की लय में कर्मकता जाती है। वर्ण का अपना एक व्यक्तित्व होता है। एक ही वाक्य में एक वर्ण को हटाकर उसी स्थान पर दूसरा रख दिया जाए, तो पूरे वाक्य का अर्थ परिवर्तित हो जाएगा।

भाषा, चाहे वह किसी भी देश की हो, सर्वदा समाज-सापेक्ष होती है, क्योंकि मनुष्य स्वयं एक सामाजिक प्राणी है। मनुष्य की भाषा मनुष्य के जीवन की अनुगामिनी होती है। परिवर्तन जीवन का नियम है। जीवन के बदलते हुए परिवेश भाषा और उसके ध्वनि संघटों में भी परिवर्तन ला देते हैं। इसी कारण किसी एक ही भाषा के दो ध्वनिसंघट किसी एक युग में बहुत अधिक प्रचलित होते हैं, अन्य युगों में उनका प्रयोग कम हो जाता है, अथवा उनका रूप परिवर्तित हो जाता है। यदि ऐसा न हो तो भाषा की जीवनी - शक्ति समाप्त हो जाएगी। वातीय जीवन है संपर्क बनाए रखकर ही कोई भाषा प्राणमयी बनी रह सकती है। किन्तु

युगानुरूप ढलने के साथ ही प्रत्येक युग की भाषा अपने पूर्ववर्ती युग के कुछ ध्वनि सण्डों को यथाव्यवस्था कुछ बदले हुए रूप में ग्रहण करके चलती है, यह एक स्वाभाविक प्रक्रिया है। परन्तु कभी-कभी किसी भाषा विशेष के ध्वनि सण्डों को अपनाने का मोह प्रबल हो उठता है, परिणामतः भाषा की मूल प्रवृत्ति से मेल न खाने के कारण ऐसे प्रयोग भाषा के स्वाभाविक विकास क्रम में बाधक हो जाते हैं, और ^{उसे} स्वाभाविक रूप प्रदान करते हैं। परिणामतः जन-जीवन से मेल न खाने के कारण ऐसी भाषा अधिक समय तक स्थायी नहीं रह पाती।

द्विवेदी युग में सड़ीबोली को संस्कृत गर्भित पनाने का प्रयत्न किया गया था। अतएव इस युग के कवियों में संस्कृत के ही ध्वनि सण्डों को अपनाने की प्रवृत्ति विशेष रूप से रही है। यत्नज तथा जनभाषा से पृथक् होने के फलस्वरूप द्विवेदी युग की उस संस्कृत मिश्रित सड़ीबोली के ध्वनि सण्डों में वह प्रवाह और माधुर्य नहीं मिलता जैसा कि पूर्ववर्ती काव्य-भाषा (ब्रजभाषा) में था। भाषा संस्कार और व्याकरणिक नियमों के निर्वहण की धुन में वर्ण-योजना के सौन्दर्य और श्रुति माधुर्य की ओर तत्कालीन कवियों का ध्यान बहुत कम गया। इसी कारण ब्रजभाषा की कविताओं की तुलना में तत्कालीन सड़ीबोली की कविताएँ रस-हीन और कर्ण बद्ध प्रतीत हुईं।

ज्ञायावादी कवियों ने सड़ीबोली को भी ब्रजभाषा जैसी ही कौमल मधुरता और ललित बनाने का प्रयत्न किया। इसके लिए वर्णों की योजना में उन्होंने पर्याप्त सतर्कता दिखाई है और स्वर तथा व्यंजन दोनों प्रकार के वर्णों का प्रयोग भावानुरूप सोच विचार कर करने की चेष्टा की है। वर्ण-संगीत के संबंध में विचार करते हुए फीट ने लिखा है - 'काव्य संगीत के मूल तन्तु स्वर है न कि व्यंजन, ----- कविता में भी भावना का रूप स्वरों के सम्मिश्रण, उनकी यथोचित मेली पर निर्भर करता है, ध्वनि चित्रण को छोड़कर (जिसमें राग व्यंजन प्रधान रहता, यथा 'वन धमण्ड गरजत नम घोरा') अन्यत्र व्यंजन संगीत भावना की समिव्यक्ति को प्रस्तुत करने में प्रायः गौण रूप से सहायता मात्र करते हैं।'^१

भावानुरूप वर्ण-योजना में फीट और निराला ने विशेष कुशलता का परिचय दिया है। स्वयं फीट द्वारा दिया गया एक उदाहरण द्रष्टव्य है -

‘ हन्द्र धनु सा वाशा का झोर
जनिठ में जटका जमी जहोर ।’ -

इसमें जाँ स्वर की आवृत्ति निस्संदेह वाशा के कैलाव को व्यक्त करती है । इसी प्रकार निराला की इन पंक्तियों में

‘ मधुर स्नेह के मेघ प्रसर तर
बरस गए रस निर्झर फर फर
उगा ज्वर ज्वर उर भीतर
संस्मृति भीति भगी ११

‘ क’ और ‘ र’ वर्णों की आवृत्ति द्वारा मेघों की कड़ी का दृश्य साकार हो उठा है । अन्य ज्ञायावादी कवि वर्ण योजना के प्रति इतने अधिक सचेत नहीं रहे हैं तथापि उनकी वर्ण मैत्री सुंदर, संगीतमयी और भाव-व्यंजना में सहायक रही है । उदाहरणार्थ -

‘ मकरंद मेघ माला सी
वह स्मृति मदमाती जाती ।
इस हृदय विपिन की कलिका,
जिसके रस से मुस्कयाती ॥’ १२

यहाँ पर ‘ र्’ की आवृत्ति द्वारा धीरे धीरे किली के चरण निःशेष करने के भाव को बल मिला है ।

भारतीय साहित्यशास्त्र के अनुसार परुष वर्णों तथा संयुक्तधाराओं के अधिक प्रयोग से काव्य में दुःश्रुत्व दोष जा जाता है । परुष वर्णों का प्रयोग लड़ीबोली की स्वाभाविक लय के भी अनुकूल नहीं है । इस प्रसंग में निराला के किवार अत्यंत महत्वपूर्ण और युक्ति युक्त प्रतीत होते हैं - ‘ प्रकृति की स्वाभाविक चाल से माना कि जिस तरफ भी जाए, जहाँ सामर्थ्य और युक्ति की तरफ या सुखानुश्रयता मृदुलता और हृद लालित्य की तरफ, यदि उसके साथ जातीय जीवन का भी संबंध है तो यह निश्चित रूप से कहा जाएगा कि प्राण-शक्ति उस माना में है । +++++

१- पूर्णान्त बिपाठी निराला - नीतिका, पृष्ठ ३३ ।

२- जयशंकर प्रसाद - बाँसू, पृष्ठ ३५ ।

यहाँ जातीय साहित्य के प्राणों की कर्वा करते हुए यह कहना पड़ता है कि ब्रजभाषा में भाषा जन्म जातीय जीवन था जो बुद्ध के बाद संस्कृत के कवि और दार्शनिकों में नहीं। इसलिए यह निर्विवाद है कि ब्रजभाषा के बाद की जो भाषा होगी उसमें ब्रजभाषा के कुछ चिन्ह जीवन की शक्ति या रूप के तौर पर अवश्य होंगे। लड़ीबोली का उत्तम ब्रजभाषा के पश्चात् ^{होता} है, इसलिये ब्रजभाषा के कुछ जीवन चिन्ह उसमें रहने ज़रूरी है। हम देखते हैं कि ब्रजभाषा में 'श' 'स' दोनों 'स' बन गए हैं, वस्तु जस्त 'व' 'ब' बन गया है। लड़ीबोली में शुद्ध उच्चारण की ओर ध्यान रहने पर भी वणों की यह कृति ही जैसे अच्छी लगती है। इसकी विशेषता हम अच्छी तरह देख लेते हैं जब कोई उर्ध्व मिला चली जवान जितता है 'बस' 'कस' की जगह 'बैबस' 'विकस' की जगह फिरन फिरण की जगह बाते हैं + + + + + कुछ ही यह मालूम हो जाता है कि वणों में श ण व लड़ीबोली के प्राणों को बटकते हैं।^१ फिर भी छायावाद के प्रायः सभी कवियों ने निस्संकोच परुण वणों का प्रयोग किया है। फँत की खनाजों में इनका बाहुल्य लक्षित होता है। किन्तु फँत वण योजना में इतने फुल्ल हैं कि परुण वणों के प्रयोग से उनकी भाव-योजना और भी सशक्त हो ले लेती है जैसे :-

‘ लदा कलचित्त वरण तुम्हारे बिन्दु चिरंतर ,
छोड़ रहे हैं जब के विदात वदास्थल पर ।
शत शत फेनोच्छ्वसित स्फुटित फूत्कार मयंकर ॥’^२

इन पंक्तियों में 'दा' 'ण' और 'स' वणों द्वारा प्रकृति के रौद्र रूप का सजीव चित्र उपास्थित हो गया है।

स्वयं निराला ने भी इन 'श' 'ण' व वणों का प्रयोग जनेक स्थलों पर किया है। उदाहरणार्थ -

‘ कण कण कर कंकण प्रिय
किण किण ख किंकिणी
रणन रणन नूपुर, उर लाव लौट रंकिणी
और मुबार पायल स्वर करे बारबार ॥’^३

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - प्रबंध प्रतीक्षा, पृष्ठ २७०-७१ ।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - जायुक्त कवि (२) 'परिवर्तन' पृष्ठ ३६ ।

३- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - गीतिका, पृष्ठ ८ ।

यहाँ 'र' और परुष वर्णों को आवृत्तियों द्वारा
आभूषणों के स्वरों को सुन्नर किया गया है ।

स्पष्टतः इस प्रकार के प्रयोग हायावादी काव्यभाषा पर
संस्कृत के प्रभाव के परिचायक हैं । ध्वनि स्रष्टों के चक्ष में जहाँ कहीं संस्कृत का प्रभाव
गहरा हो गया है, वहाँ भाषा विकृष्ट और साधारण पाठकों के लिये दुर्बोध का
गर्भ है । किन्तु सर्वत्र ऐसा नहीं है । संस्कृत के तत्सम शब्दों के बदले जहाँ कहीं तद्भव
शब्दों का प्रयोग हुआ है, वहाँ 'ण' न में भी बदल गया है जैसे -

“सरलपन ही था उसका मन
निरालापन ही आभूषण” १

अथवा

“जुन जुन ठै रै कन कन सै,
जगती की सजग व्यथायै ।” २

इसी प्रकार 'शरण' के लिये 'शन', 'वाण' के लिये 'वान'
किरण' के लिये 'किरन' आदि का प्रयोग हुआ है । वस्तुतः हायावादी कवियों ने
रमणीयता और संगीत को प्रमुखता देते हुए स्वैच्छानुसार वर्ण-योजना की है । जहाँ
कहीं भाषा की प्रासादिकता की और उनकी वृत्ति रही है, वहाँ ध्वनिस्रष्टों का
चक्ष भी भिन्न प्रकार का हुआ है तथा भाषा की लय हिन्दी के तुल्य हुई है ।
निराला की वाद की रचनाओं में यह तथ्य स्पष्ट है । संस्कृत निष्ठता को त्यागकर
वे धीरे धीरे भाषा - सारल्य की ओर अग्रसर हुए हैं । हायावाद के उपरार्द्ध के कवियों
मगवती चरण कर्मा, नरेन्द्र शर्मा, रामकुमार वर्मा, बच्चन, जंजल, नेपाली आदि
ने संस्कृत तत्सम शब्दों के प्रयोग से अधिकार्थक बचते हुए जन जीक की भाषा में रचनायें
करने का प्रयत्न किया है अतएव उनकी वर्ण योजना पूर्वार्द्ध के कवियों से सर्वथा भिन्न
है । जैसे -

“नादान तुम्हारे नयनों ने
झुना है मुझको कई बार
कर लिये बंद क्यों बाज कहीं

गानस के दो बनश्याम द्वार ?” ३

१- सुमित्रानन्दन पन्ना - वापुनिक कवि, पृष्ठ ६ ।

२- जयशंकर प्रसाद - पृष्ठ ५८ ।

३- नरेन्द्र शर्मा - पृष्ठ ४० ।

अथवा

‘पल भर जीवन फिर सुनाफन
पल भर तो लौ हंस बोल प्रिये
कर लौ निज प्यासे अवरो को
प्यासे अवरो ते मोल प्रिये ॥’^१

इनमें ‘न’, ‘म’, ‘प’ जादि कोमल वर्णों का स्वाभाविक रूप से प्रयोग हुआ है।

मधुर भावों की व्यंजना हेतु प्रायः समस्त कवि कोमल वर्णों की ही योजना करते आए हैं। माधुर्य गुण के लिये ट वर्ण वर्णों का प्रयोग वर्जित माना गया है, किन्तु निराला ने इस प्रकार के अनेक प्रयोग किये हैं और उनमें सिद्धि भी प्राप्त की है; यथा -

‘बीती राम सुखद बातों में प्रात पवन प्रिय डोली
उठी सभाल बाल, मुस लट, पट, दीप बुझा हंस बोली
रही यह एक ठठोली’^२

समग्र रूप में जायावादी कवि संगीतपूर्ण वर्ण मैत्री और भाषा की लय के प्रति सचेत रहे हैं, परन्तु उन्होंने इस क्षेत्र में परंपरा, सामाजिक रुचि अथवा भाषा की प्रकृति की अपेक्षा अपनी रुचि को ही प्राथमिकता दी है।

शब्द भण्डार :

वर्णों के योग से शब्दों का निर्माण होता है और शब्दों के द्वारा अर्थ का बोध होता है (यद्यपि बहुत से ध्वन्यर्थक अथवा निरर्थक शब्द भी भाषा में प्रचलित हो जाते हैं।) गणकार ही अथवा कवि उसकी संपूर्ण सफलता का आधार उसका शब्द भण्डार ही होता है। भावानुरूप शब्द योजना में सदायः साहित्यकार ही श्रेष्ठ कलाकार होने का दावा कर सकता है। एक कुशल शिल्पी की भाँति वह प्रत्येक शब्द की आत्मा से परिचित होता है और उन्हें अपनी मनोनुकूल गढ़ने के लिये उनके स्वल्प में काट-झाँट करके उनकी औचित्यपूर्ण सार्थक योजना द्वारा अपनी रचना में भाव सौन्दर्य की वृद्धि और प्रभावान्विति की सृष्टि करता है।

१- भगवती चरण वर्मा - प्रेम संगीत, पृष्ठ ३६।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - गीतिका, पृष्ठ ४६।

जैसा कि पहले उल्लेख हो चुका है, द्विवेदी युग में लड़ीबोली अक्षुरित हुई थी, पुष्पित और पल्लवित होने का अवसर उसे छायावाद युग में ही मिला। द्विवेदी युग की लड़ीबोली में काव्योचित मधुरिमा और लालित्य की कमी ने बहुधा प्रतिभावान कवियों की रचनाओं को भी नीरस तुक बंदी मात्र बना दिया। लड़ीबोली की समृद्धि में वृद्धि के लिये छायावादी कवियों ने स्तुत्य प्रयास किया। उन्होंने प्रत्येक शब्द को परंपरानुसार काव्योचित और व्याकरण की दृष्टि से शुद्ध होने के कारण नहीं वरन् भावानुरूप होने के कारण ही ग्रहण किया। प्रचलित शब्द यदि भाव-बल में असमर्थ प्रतीत हुआ, तो उसमें कुछ हेर फेर भी कर लिया है अथवा नया शब्द गढ़ लिया है।

शब्द शिल्पी के सम में छायावादी कवियों में पंत अग्रगण्य हैं। उनकी लिये शब्द अक्षरों के निस्पंद समूह न होकर सजीव सृष्टि रहे हैं। 'पल्लव' की भूमिका में अपने भाषा-संबंधी विचारों पर विस्तृत प्रकाश डालते हुए पंत एक स्थान पर लिखते हैं :- "जिस प्रकार समग्र पदार्थ एक दूसरे पर अवलंबित हैं, कृष्णानुबंध है, उसी प्रकार शब्द भी। इनका आपस का संबंध, सहानुभूति, अुराग, विराग, जान लेना ---- इनकी पारस्परिक प्रीति-मैत्री, श्रुता तथा वैमनस्य का फटा लगा लेना क्या जासान है? प्रत्येक शब्द एक कविता है लदा और माल दीप की तरह कविता भी अपने बनानेवाले शब्दों की कविता को खा जाकर बनती है"।^१

कविता का मूल तत्त्व राग मानने हुए पंत ने शब्दों को कविता में निहित राग का अुरागी तथा सहगामी बताया है। शब्द योजना करते समय कवि को प्रत्येक शब्द की आन्तरिक मौकार अथवा उसके संगीत का पूरा पूरा ध्यान रखना चाहिये, साथ ही प्रत्येक शब्द के संगीत का मेल पूरे वाक्य के संगीत से होना चाहिये। वाक्य के संगीत से शब्द को संगीत अलग जा पड़ने पर शब्द अनमेल हो जाता है और उसके द्वारा संपूर्ण वाक्य के भाव सौन्दर्य को क्षति पहुँचती है। प्रत्येक शब्द का अपना महत्व अथवा व्यक्तित्व होता है, पर्यायवाची अथवा समानार्थी शब्द बहुधा उसके विशिष्ट राग को ध्वनित नहीं कर पाते। इस बात को पंत ने समझाने का प्रयत्न किया है; जैसे धू पृष्ठटि और मौह शब्द इनमें प्रथम से क्रोध की बल्लता, द्वितीय से कटाका की चंचलता तथा तृतीय से स्वभाव की प्रसन्नता, श्रुता का हृदय में अनुभव होता है। ऐसे ही हिलौर

में उठाने लहरों में सलिल के बड़ा स्थल की कोमल कंपन , तरंगों में लहरों के समूह का एक दूसरे को धकेलना उठकर गिर पड़ना , बड़ों-बड़ों बहने का शब्द मिलता है ' बीच' से जैसे फिरणों में चमकती , हवा के फलने में छोले छोले फूलती हुई हंसमुख लहरियों का, ऊर्मि से मधुर मुखरित छिलोरों का, चिल्लोल कल्लोल से ऊंची ऊंची बाहें उठाती हुई उत्पातपूर्ण तरंगों का आभास मिलता है ।^१

शब्दों का इतना सूक्ष्म और गंभीर अध्ययन शायद ही किसी युग के किसी अन्य कवि ने किया हो । शब्दों की अन्तरात्मा का इतना सूक्ष्म ज्ञान होने के फलस्वरूप ही छायावादी कवियों की भाषा इतनी समृद्धिमयी बन सकी कि उसने काव्य-भाषा के रूप में परंपरा से उच्चासीन ब्रजभाषा को अपदस्थ करके स्वयं उसका स्थान ग्रहण कर लिया । छायावादी कवियों के हाथों सड़ीबोली सी ब्रजभाषा सदृश कोमल, लालित्यपूर्ण, सरस और सूक्ष्मातिसूक्ष्म भाव की व्यंजना में समर्थ बन गई । प्रसाद ने ' कामायनी ' में ' लज्जा ' जैसे मन के सूक्ष्म और कोमलतम भाव को शब्दों द्वारा सफलतापूर्वक व्यक्त कर दिया है :-

‘ लाली बन सरल कपोलों में,
आंखों में अंजन सी लगती ।
सुंक्ति अलकों सी पुंपराही,
मन की मरौर बनकर जाती ॥
चंचल किसोर सुंदरता की,
मैं करती रखती रखवाली ॥
मैं वह हल्की सी मसलन हूँ
जो बनती कानों की लाली ॥’^२

और पंक्त की इन पंक्तियों में जीवन का अथाह घुनाफन जैसे स्वयं बोध पड़ता है और वेदना की सजलता और तीव्रता मन को गहराई तक झू बाती है :-

“शून्य जीवन के कौले पृष्ठ पर
विरह । ---- वह कहते हैं शब्द को

१- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव, मूमिका, पृष्ठ १६ ।

२- जयशंकर प्रसाद - कामायनी , लज्जा सर्ग, पृष्ठ १११ ।

किस बुलिश की तीक्ष्ण चुमती नोक से
निहुर विधि ने कबुजों से है लिता ।^१

शब्द मण्डार :-

झायावादी काव्य-भाषा के गौरव का प्रमुख आधार उक्त शब्द मण्डार है, जो अत्यंत व्यापक और विस्तृत है। सुयोग्य कलाकार की भाँति इन कवियों ने इस मण्डार के रत्न चुन चुनकर और उन्हें नई तराश देकर अपनी काव्य-प्रतिभाएँ निर्मित की हैं।

तत्सम शब्द :-

परिमाण की दृष्टि से झायावाद की काव्यभाषा मण्डार में संस्कृत तत्सम शब्दावली का योग सब से अधिक है। संस्कृत के प्रति यह कुराग पूर्वकीर्ति युग का उपराधिकार कहा जा सकता है। झायावाद से पूर्व बंगला, गुजराती, मराठी आदि विभिन्न भाषाओं में संस्कृत तत्सम शब्दों के नव-संस्कार का अभियान प्रारंभ हो चुका था। हिन्दी में भी इस प्रकार के प्रयत्न हो रहे हैं। महावीर प्रसाद द्विवेदी, ज्योध्यासिंह उपाध्याय हरिवोध आदि विशेष रूप से इस ओर प्रवृत्त थे। किन्तु उनकी रचनाओं में संस्कृत के किशालकाय गुरु भारवाही शब्दों का ऐसा बाहुल्य हुआ कि उनके कारण सड़ीबोली का स्वल्प सुप्तप्राय हो गया। झायावादी कवियों की क्लेशता इसमें है कि उन्होंने पूर्व प्रचलित संस्कृत के तत्सम शब्द रसों को नए संदर्भों में तथा नूतन क्रम में संयोजित करके उनके द्वारा नवीन अर्थ क्रान्ति को जन्म दिया। उदाहरणार्थ -

“बाँकी निद्रित

रजनी जलसित

श्यामल फुलकित कौंचित कर में

कमल उठे विधुत के कंकण”^२

इन पंक्तियों में संस्कृत तत्सम शब्दों का प्रचुर प्रयोग हुआ है। द्विवेदीयुगीन कविताओं में इस प्रकार के शब्द किसी बिम्ब जथा चित्र को प्रस्तुत करने में प्रायः कदम होते थे, किन्तु झायावादी कविताओं में उनके द्वारा वातावरण का

१- सुमित्रानन्दन पन्त - ग्रन्थि, पृष्ठ ४२।

२- महादेवी वर्मा - यामा - नीरजा, पृष्ठ १८२।

पूर्ण चित्र सजीव हो जाता है तथा अर्थ चमत्कार उत्पन्न होता है। उपर्युक्त पंक्तियों में निहित जलित रजनी के चोँकने की क्रिया में उत्पन्न कंकण की विधुत की कौंध का उत्तम अत्यन्त युक्ति-युक्त है।

तत्सम शब्दों में नवीन अर्थ क्रान्ति -

तत्सम शब्दावली को नवीनार्थ से संयुक्त करने के लिये छायावादी कवियों ने अर्थाँ कहीं स्वर संधि के आधार पर उनको विस्तृत आकार-प्रदान कर दिया है, जैसे -

- * सघन मैघों का भीमाकाश
गरजता है जब तमसाकार ।^१
- * तुम्हारी जाँतों का आकाश ।
सरल जाँतों का नीलाकाश ॥^२
- * उतरा ज्यों दुर्गम पर्वत पर नैशान्धकार ।^३

उपर्युक्त पंक्तियों में भीमाकाश (भीम+आकाश) तमसाकार (तमस+ आकार) , नैशान्धकार (नैश+ अंधकार) के द्वारा मैघाच्छन्न आकाश की विकरालता तथा नीलाकाश (नील+आकाश) के द्वारा आकाश के विस्तार के भावों की सफल व्यंजना हुई है।

शब्दों के सामासिक प्रयोग द्वारा भी पूर्व प्रचलित तत्सम शब्दों को नई अर्थ व्यंजकता प्राप्त हुई है। निराला को इस प्रकार के प्रयोग विशेष प्रिय रहे हैं और उन्होंने इस कला में विशेष सिद्धि प्राप्त की है। इस प्रकार के प्रयोगों द्वारा भाषा में कम से कम शब्दों में अधिक से अधिक बात कह डालने की सामर्थ्य जाती है। जैसे -

* बाज का, तीक्ष्ण-शर-विधुत-दिवाप्र-कर-वैन, प्रसर
शतशेर संवरणशील, नील-नम-गर्जित-स्वर ।
प्रतिफल-परिवर्तित व्यूह, बुद्ध कपि-विषम-बुद्ध ,

१- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि - मौन निर्मलण, पृष्ठ ३० ।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन, पृष्ठ ४८ ।

३- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - आत्मिका- राम की शक्ति पूजा, पृष्ठ १४६ ।

विच्युरित-वह्नि राजीव-नयन-स्त-लक्ष्य-बाण
लोलित-लोचन-रावण-मदमोचन- महीयान ॥^१

लोक अप्रचलित संस्कृत शब्दों के पुनः प्रयोग द्वारा भी ज्ञाया-वादी कवियों ने भाषा की समृद्धि बढ़ाने का प्रयत्न किया है। प्रसाद की कामायनी में प्राचीनकाल के वातावरण को मूर्त करने के लिये पुरोडाश^२ तिर्मिगल आदि अप्रचलित शब्दों का सार्थक प्रयोग हुआ है।

संस्कृत तत्सम शब्दावली के बाहुल्य के फलस्वरूप ज्ञायावादी भाषा एक विशिष्ट वर्ग की भाषा बन गई है, इसमें कोई संदेह नहीं; तथापि लोक जीवन की सर्वथा उपेक्षा कर सकना किसी भी जीवन्त भाषा के लिये संभव नहीं है। इसीलिए ज्ञायावादी कवियों ने सड़ीबोली को भी ब्रजभाषा सदृश लोकप्रिय और सुति मधुर बनाने का प्रयत्न किया।

ब्रजभाषा के शब्द :

इन कवियों ने अपने लक्ष्य की पूर्ति हेतु ब्रजभाषा के बहुत से शब्द अपने परम्परागत रूप में अपना लिये हैं जैसे - वीर, ठौर, पुरनिमा, पारति, नैह, घूना, लाज, पारति, पसार, बचराज, मरम, सांक आदि।^३ एक विशिष्ट मनोदशा में बहुधा ब्रजभाषा के प्रचलित तद्भव शब्द जितने सटीक बैठते हैं, जतने संस्कृत के तत्सम रूप नहीं। इसीलिये ज्ञायावादी कवियों ने दास, रसीली, झलिया निठुर, सेज, बिछलना, बिछोह आदि व्यञ्जकता के गुण से भरपूर शब्दों का प्रयोग

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - कनामिका - राम की शक्ति पूजा, पृष्ठ १४८।

२- "सौम पात्र भी भरा धरा था,
पुरोडास भी जागै ।" - जयशंकर प्रसाद - कामायनी कर्म सर्म, पृष्ठ १२४।

रत्न सौध के वातायन, जिनमें

वाता मधु मदिर स्मीर,

टकराती होगी जब उनमें

तिर्मिगलों की मीढ़ खीर । - जयशंकर प्रसाद - कामायनी, चिन्तासर्म, पृष्ठ २०।

३- "रे मध जब हो ठौर ठौर, उड़ पारति पारति मैं चिर उन्मत्त -

सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन, पृष्ठ १०।

कामना धिन्धु छहराता, जबि पुरनिमा थी हार्-

जयशंकर प्रसाद - जाधु, पृष्ठ ३३।

कभी रचनाओं में बहुलता से किया है ।^१

कभी कभी किन्तु कौ अधिक प्रभावशाली बनाने के लिये लड़ीबोली के बड़े ब्रजभाषा के शब्द व्यवहृत हुए हैं । जैसे -

“ घूम घुंकारे काजर कारे -

झ ही बिकरारे बादल । ”^२

शब्द योजना के वैशिष्ट्य के फलस्वरूप ही उपर्युक्त पंक्तियों में उमड़ते हुए काले काले बादलों का चित्र साकार हो सका है । इसी प्रकार “मौर” के स्थान पर मौर, नैन के स्थान “नैन” प्रदालन के स्थान पर पतार शब्द गृहीत हुए हैं^३ जिन्हें छायावादी काव्यभाषा का कौण भी बड़ा और उत्कृष्ट भाव-व्यक्तता की सामर्थ्य भी ।

ज्यों, त्यों गुरत, तदपि, नित जादि शब्दों का बहिष्कार भाषा-संस्कार के प्रति उत्पन्न सचेत, द्विवेदीयुगीन कवि भी नहीं कर सके थे, छायावादी काव्य में भी यह पूर्ववत् प्रचलित रहे हैं ।^४ इसके अतिरिक्त “मनुज”, “रेन”, “मोर” बलान, लोल जादि शब्द भी ब्रजभाषा की देन है, जिनका पर्याप्त प्रयोग इस युग में हुआ है ।^५

ब्रजभाषा के कुछ ग्रामीण शब्द जथा परंपरागत जन-भाषा के शब्द भी छायावादी कवियों ने अपनाये हैं । जैसे- हाँले- हाँले, चहुँदिसि, लुक्ना, मटक्ना, हुलास डिंग, पुहाता, दुराव, रार जादि । यद्यपि सर्वत्र वे उत्कृष्ट

१-“निठुर होकर डालेगा पीस, इसे झलिया सपनों का हास”-

महादेवी कार्फ - नीहार , पृष्ठ ६५ ।

“हैं बंधे बिछोह मिलन दो देकर फिर सौहार्दलिन”-

सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन, पृष्ठ १८ ।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव, पृष्ठ ६६ ।

३-“नीले, पीले जो ताम्र मौर”- सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन, पृष्ठ १० ।

४-“नित मधुर मधुर गीतों से उसका उर धा उलसाया”- सुमित्रानन्दन पन्त - बाधुनिका

कवि, पृष्ठ १० ।

“ज्यों ज्यों उलकन बढ़ती थी बस शान्ति बिखरती बैठी”-

जयदेव प्रसाद - जाधू , पृष्ठ २५ ।

५-“वह स्वर्ण मौर की ठहरी, जल के ज्योतिष बागल पर”-

सुमित्रानन्दन पन्त- गुंजन, पृष्ठ ३४ ।

“लोल लहरों से यति गति हीन”- सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन, पृष्ठ १०७ ।

भाषा में छप नहीं पाए हैं ; कहीं कहीं व्यंजकता बढ़ाने के बदले वे बाधक ही अधिक प्रतीत होते हैं । जैसे :-

“ नबोढ़ा बाल लहर
जवानक उपहूनों के
प्रसूनो के ढिंघ्र रुककर
सरकती है सत्वर”^१

अथवा -

“ जब लीला से तुम सीस रहे ।
कौन कौनों में लुक रहना ”^२

उपर्युक्त साहित्यिक शब्दावलीवाली पंक्तियों में ‘ढिंघ्र’ और ‘लुक’ जैसे ठेठ ग्रामीण शब्द ऐसे ही लगते हैं जैसे मसमल में टाट का पैवंद लगा दिया गया हो ।

अन्य बोलियों के शब्द -

ब्रजभाषा के अतिरिक्त पूर्वी हिन्दी पश्चिमी हिन्दी, बैसवाड़ी, बनारसी वाली आदि अनेक बोलियों के भी कुछ शब्द छायावादी भाषा में अपनाए गए हैं जैसे - गुदगुदाते, उकसाया, छिटकाये, निबोड़, बीरुड़, उसांस, बटोरती, मंडराना, बाला, थाम, डेरी आदि^३ ।

बंगला प्रयोग -

छायावादी काव्य पर अन्य दौत्रों की भांति भाषा के क्षेत्र में भी बंगला का किंचित प्रभाव लक्षित होता है । छलना, कलकल, छलछल, कुड़कुड़ी

१- सुमित्रानन्दन पन्त - जापुनिक कवि, पृष्ठ १७ ।

२- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - काम सर्ग, पृष्ठ ७९ ।

३- गुदगुदाते ये त्त मन प्राण, - सुमित्रानन्दन पन्त- पल्लव- मुस्कान, पृष्ठ ६० ।

- तु उड़ी जहां से बन उसांस - महादेवी वर्मा - यामा (रश्मि) पृष्ठ १२४ ।

- क्या न तुमने दीप बाला - सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजा, पृष्ठ २०५ ।

राशि-राशि जादि शब्द छायावादी काव्य ने बंगला से ग्रहण किये हैं ।^१

वस्तु से शब्द ऐसे भी हैं जो हैं तो संस्कृत के, किन्तु उनका विन्या बंगला भाषा का है ; जैसे - मदिर गंध, स्वप्न-मग्न, गंध-ज्वं जादि । पंत और निराला की रचनाओं में इस प्रकार के प्रयोगों का बाधिका मिलता है ।^२

अंगरेजी प्रयोग -

अंगरेजी भाषा के कुछ शब्द भी अनूदित होकर छायावादी काव्य भाषा के जंग बनकर गए हैं । जैसे - "कान से मिले अज्ञान नयन" में "अज्ञान" शब्द Imocent का रूपान्तर है । इसी प्रकार -

* बाल रजनी सी अलक थी डौलती
प्रभित हो शशि के वन के बीच में
अलक रैसाँकित कभी थी कर रही
प्रमुक्ता मुक्त की सुखवि के काव्य में ।^४

- यहाँ रैसाँकित शब्द Underline का अनुवाद है ।

कहीं कहीं अंगरेजी के पूरे पूरे मुहावरे भी ब्यान्तरित होकर प्रयुक्त हुए हैं जैसे Broken Heart के लिये "मग्न हृदय" Divine Light के लिए "स्वर्गीय प्रकाश" Golden age के लिये "सुवर्ण का काल" dreamy smile

१- "हलना थी तब भी मेरा

उसमें विश्वास बना था ।" - जयशंकर प्रसाद - बाँधू, पृष्ठ २४ ।

- "संध्या कुसुकिनि अँकल में

कौलुक अपना कर जाता ।" - जयशंकर प्रसाद - बाँधू, पृष्ठ ३३ ।

- "जीवन का जलनिधि डोल डोल ,

कल कल हल हल करता किलौल" । - सुमित्रानन्दन पंत - गुंजन, पृष्ठ ७७ ।

२- "घोड़ थी । स्नेह स्वप्न-मग्न ।

अलक कोमल तनु तरणी - बुही की कली --- "पूर्यकांत त्रिपाठी निराला - परिमल - बुही की कली"

३- सुमित्रानन्दन पन्त - बाधुनिक , पृष्ठ ६ ।

४- सुमित्रानन्दन पन्त - बाधुनिक कवि, पृष्ठ २० ।

के लिये खिप्पल मुस्कान आदि ।^१

प्रसाद के चमत्कृत होता हूँ मन में, विश्व के नीरव निर्जन में
में चमत्कृत शब्द *Mystified* का और मगवती चरण कर्मा के नर जीका का
फहला पृष्ठ देखि तुमने फलटा है आज^२ में To turn the page of life
का भाव मिलता है ।

उर्ध्व प्रयोग -

महादेवी, प्रसाद, दिनकर और बच्चन आदि ने कुछ उर्ध्व
शब्दों का प्रयोग भी अपनी रचनाओं में किया है जैसे - नावान, कुमार, याद
, हाँले, बंदीखाना, मदहोश, परवाना, बेवीर, दीवानी, बेमन, कलबेला आदि ।

इस प्रकार ह्यायावादी कवियों ने सत्सप्त तद्भव, देशज तथा
विदेशी, सभी प्रकार के शब्दों को आवश्यकतानुसार ग्रहण करके लड़ीबोली के शब्द-
पण्डार को व्यापकता प्रदान की है तथा उसकी कथ व्यञ्जकता में वृद्धि की है ।

शब्दों का रूप परिवर्तन -

भाषा को लचीली, मधुर और अधिक जर्मेसी बनाने के उद्देश्य
जैसे स्थलों पर चिर परिचित शब्दों में कुछ काँट झाँट करके उन्हें नया रूप दिया
गया है । जैसे "मौह" से "मौह" या "मो", "प्याला से "पियाला", निमित्त क

१- "तेरे उज्ज्वल आँसू घुमनों में तदा बास करे",

भग्न हृदय उनकी व्याधा बनिल पाँखोंगी --- - सुमित्रानन्दन पंत - बाधुनिक कवि
पृष्ठ १

२- ज्योत्स्नर प्रसाद - करना, पृष्ठ १८ ।

३- मगवती चरण कर्मा - नूरजहाँ की क़द पर - माधुरी, जास्त-सितंबर, १९२८,
पृष्ठ १६१ ।

४- "झिल झिल कर हाँले फौड़े" - ज्योत्स्नर प्रसाद - बाँधु, पृष्ठ ११ ।

- "मैं मधिरा तू उल्लाह कुमार" - महादेवी कर्मा - नीहार, पृष्ठ ३६ ।

- विश्व का ठेसी झोटी बाह,

प्राण का बंदीखाना त्याग - महादेवी कर्मा, नीहार, पृष्ठ २० ।

- "दीपक पर परवाने बार" - हरिवंश राय बच्चन - निशा निर्मलण, पृष्ठ ३८ ।

से निर्माळि, प्रकट कं से प्रकटाळ, और से ओ, प्रिय से प्रि आदि ।^१
इसी प्रकार अनिर्वच, आशी, अयास, अमिलाण आदि शब्द भी प्रचलित शब्दों को
संक्षिप्त करके गढ़े गए हैं ।

कहीं कहीं शब्दों को नया रूप देने के क्रम में पूर्ण स्वेच्छाचारिता
दिखाई गई है तथा उसकी व्याकरण संबंधी अशुद्धियों को भी विस्मृत कर दिया गया
है । जैसे प्रिडसाद (प्रिया आह्लाद, प्रियाह्लाद) प्रमापूर्य (प्रमापूर्णा) लैंच
(लीच) ऐंचीला (ऐंचा) सोमार (समार) कटिनी (कटि) मरुदाकाश
(मरुताकाश) विहगिनी (विहगी) आदि ।^२ इस प्रकार के प्रयोगों द्वारा ह्याया-
वादी काव्य भाषा में नयापन अवश्य आया, किन्तु सर्वत्र ऐसे प्रयोग सफल नहीं
रहे हैं । कहीं-कहीं भाषा की निरक्षुता सटकने वाली भी हुई है । जैसे- होकर
सीमाहीन शून्य में मंडरायेगी अमिलाणें^३ - में अमिलाणायें के स्थान पर अमिलाणों
का प्रयोग काव्य पंक्ति की श्रवृद्धि न करके दोषपूर्ण ही लगता है ।

बहुत से शब्दों का नवनिर्माण प्रचलित तत्सम एवं तद्भव शब्दों में
प्रत्यय लगाकर किया गया है । ह्यायावादी शब्द कोष में इस प्रकार के शब्द बड़े
परिमाण में प्राप्य हैं । उदाहरणार्थ- रोमिल, केनिल, स्वप्निल, धूमिल ,

१- ' पियालों में फूलों के प्रिये मर मर अपना यौवन ' - सुमित्रानन्दन पन्त -
आधुनिक कवि, पृष्ठ १७ ।

मैंने पूछा मां पूजा को,
मैं भी माला निर्माळि ? - सुमित्रानन्दन पन्त - वीणा, पृष्ठ ८४ ।

- ' स्पन्दन कंपन ओ नवजीवन सीखा जग ने अपनाया ' - सुमित्रानन्दन पन्त -
आधुनिक कवि, पृष्ठ ५ ।

२- लैंच ऐंचीला मू सुरचाप- सुमित्रानन्दन पंत - आधुनिक कवि, पृष्ठ १६ ।

- भारत के नभ का प्रमापूर्य - सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - तुलसीदास, पृष्ठ ११ ।

- तुम्हारे शैशव में सोमार ,

पा रहा लैगा यौवन प्राण । - सुमित्रानन्दन पंत- गुंजन, पृष्ठ ४३ ।

- प्रिय प्रि आह्लाद रे इसका - सुमित्रानन्दन पंत - गुंजन, पृष्ठ १८ ।

३- महादेवी कर्मा - नीहार, पृष्ठ ६ ।

तन्त्रिल, स्वणिमि, रंगिणि आदि ।^१

स्वर-संधि के आधार पर भी कुछ नए शब्द गढ़ लिये गये हैं जैसे मदिराक्त, मदिराम, स्वर्णोत्पल पुलकाकुल आदि ।^२ वे-गुण शब्द उर्दू (वे-बिना) और संस्कृत शब्द-गुण के तद्भव 'वे' गुण को मिलाकर बनाया गया है । कुछ शब्दों का आविर्भाव मात्र - आधारेणता के मौखिक हुआ है जैसे 'द्रवित' के अर्थ में 'मावित' शब्द का प्रयोग^३ आत्मिक शक्तियों के अर्थ में 'आत्मा बांधव' शब्द का प्रयोग तथा 'क्रीडांगन' के अर्थ में 'बाझीड़' शब्द का प्रयोग ।^४

इसी तरह 'आज्ञात' शब्द का प्रचलित अर्थ है जो ज्ञात न हो, किन्तु पंत ने उसका प्रयोग 'अज्ञान' (Unnoticed) के अर्थ में किया है ।

'हूँकर अपना ही गान मुस्कान जाती हो आज्ञात'^५

'प्रसाद' ने 'एवैवन' शब्द - है 'बोधवृत्ति' का अर्थ व्यक्त किया है -

- मनु का मन था विकल हो उठा ,

एवैवन से साकर चोट ।^६

'बल चितवन' का आधारण अर्थ हुआ 'बल', चितवन किन्तु निराळा ने बल चितवन ठीकर 'बल चितवनवाली' की ओर संकेत किया है :-

'मरुत पुलक भर जो प्रकीर्णित , बार बार देखती बफ़ल चित ,

स्पर्श चकित कणित हो हणित, लक्ष्य पार करती बल चितवन ।^७

१-"जीवन के फैलित मोती को छे छे बल करतल में टलमल" - सुमित्रानन्दन पंत -

- "तन्त्रिल फलकों में निशि के शशि, सुखद स्वप्न बनेकर विपरीत है -
आधुनिक कवि, पृष्ठ ४७

- "प्रणम रश्मि का जाना रंगिणि तूने कैसे पहचाना ?
सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि, पृष्ठ ४६ ।

सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि, पृष्ठ ३ ।

२-"हूँ हूँ मृदु मलयानिल रह रह करता प्राणों को पुलकाकुल" - सुमित्रानन्दन पंत -
आधुनिक कवि, पृष्ठ ४७

३-"मावित नयनों से सबल गिरि को मुक्ताफल" - सूर्यकान्त त्रिपाठी निराळा -
कनामिका-राम की शक्ति पूजा -

४-"हृदय मेरा तेरा बाझीड़" - सुमित्रानन्दन पन्त-गुंजा, पृष्ठ ८३ । पृ० १५२ ।

५- सुमित्रानन्दन पन्त - बीचि बिलास - सरस्वती मई, १९२४, पृष्ठ ५०६ ।

६- ज्योत्स्नकर प्रसाद - कामायनी, पृष्ठ ३६ ।

७- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराळा - गीतिका, पृष्ठ १५ ।

दिनकर ने उर्दू शब्द 'शाम' जो उसके प्रचलित वर्ण में न ग्रहण करके उसके द्वारा दिन-रात के संधिकाल के वर्ण की व्यंजना की है -

‘बस कहां सूखी रांटी भी
मिलती दोनों शाम नहीं’ ।^१

शब्द - मोह :

कुछ सामान्य शब्दों जैसे सा, ना, रे आदि का अर्थ मोहक और स्थाव्य प्रयोग छायावादी कविताओं में दिखाई देता है । परन्तु इन शब्दों के प्रति मोह कहीं कहीं सीमायें लांघ गया है , परिणामतः जैक स्थलों पर यह शब्द सौन्दर्य और कात्कार से हीन तथा निर्दोष है प्रतीत होते हैं जैसे :- ‘बैठते मर्म बार रे बार,’ ‘बाज बीरे रे तरुण खाल,’ ‘छिछा रे गर्ह पात से पात’ आदि प्रयोग ।^२

चिर, सुमग, स्वर्ण, मधु, बाल, नव आदि भी छायावादी भाषा के कुछ ऐसे बहु प्रचलित शब्द हैं जिनके प्रति इन कवियों ने अनावश्यक जासूसी दिखाई है । जैसे चिर- चिर मूक, चिर नव, चिर जनान, चिर सजल, सुमग - चिर सुमग, सुमग स्वाति, सुमग सीप, स्वर्ण- स्वर्ण सुहाग, स्वर्ण बिहार, स्वर्ण रेश, स्वर्ण हवि,

मधु - मधु प्रात, मधु बाल, मधु प्यास, मधुमय, मधुराका

बाल - मैवी के बाल, मधुबाल, फिक बाल

नव - नव गति, नव लय, नव पर, नव स्वर, नवीनैषा

नव नम, नव विहग आदि ।

शब्दों के प्रति निर्दोष मोह सब से अधिक पैत की खनालों में दिखाई देता है । अपने शब्द मोह की स्पष्ट स्वीकृति देते हुए वे स्वयं लिखते हैं -

‘पल्लव की कविताओं में मुझे’ सा’ के बाहुल्य ने लुमाया था । यथा -

अर्ध निद्रित सा, विस्मृत सा

न जाग्रत सा, न विमूर्छित सा - इत्यादि

गुंजन में ‘रे’ की पुनरावृत्ति का मोह मैं होइ नहीं सका यथा -

सब रे मधुर मधुर मन - इत्यादि ।^३

१- रामधारी सिंह दिनकर - हुंकार, पृष्ठ २२ ।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन, पृष्ठ ५० ।

३- सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन (मृमिका) ।

शब्द मोह की तीव्रता के कारण पंत की कविताओं में बहुधा स्फुरता का बोध आ गया है ।

‘ जी है के छिये हायावादी कविताओं में प्रायः ‘ जये’, ‘ जहे’, ‘ बयि’ शब्दों का प्रयोग भी हुआ है । इस प्रकार के प्रयोग भी सब से अधिक पंत ने किये हैं । इनके द्वारा निश्चय ही भाषा में मृदुता और वाक्यार्ण की दृष्टि हुई है जैसे -

- निखिल कल्पनामयि अयि जप्सरि ।^१

- जहे निष्ठुर परिवर्तन ।^२ आदि

वाक्य रचना -

भाषा का सर्वाधिक महत्वपूर्ण अवयव वाक्य ही होता है क्योंकि वाक्य के द्वारा ही किसी भाषा विशेष की प्रकृति, लय व एवं शैली का स्वल्प-ज्ञान संभव है । वर्ण और शब्द सहायक मात्र होते हैं, जैला वर्ण वा जैला शब्द भाषा के स्वयं को प्रकट करने में असमर्थ है, जब तक कि उन वर्णों और शब्दों से निर्मित संपूर्ण वाक्य रचना पर न दृष्टिपात किया जाय ।

वाक्य रचना के आधार वर्ण तथा शब्द ही होते हैं शब्दों के औचित्यपूर्ण क्रम-संयोजन से युक्त पद-समूह को ही वाक्य कहते हैं। भारतीय वाचार्यों ने काव्यभाषा के अन्तर्गत पद-विन्यास को अत्यधिक महत्वपूर्ण माना है । कुछ पद विन्यास भाषा के सौन्दर्य में वृद्धि करता है ।

हायावादी काव्य की भाषा के समस्त सौन्दर्य वाक्यार्ण और नरूप का आधार उसका जोलापद-विन्यास ही है । हायावादी कवियों ने शब्दों की आत्मा में फेड़कर उनके सूक्ष्म स्पर्शन को सुना है और योग्य शिल्पी की भाँति प्रत्येक शब्द को भावानुरूप चुनकर बड़े कलात्मक ढंग से पदों तथा वाक्यों में नगीनों की भाँति जड़ा है । हायावादी कविताओं में व्यवहृत अधिकतर शब्द जो प्रत्यक्षात् नए प्रतीत होते हैं, बला जल सोजने पर कहीं न कहीं मिल ही जायें, परन्तु शब्दों की ऐसी विशिष्ट मैत्री और उसके आधार पर पदों का ऐसा मनोरम विन्यास पूर्वयुगीन काव्य में सर्वथा अप्राप्य है । द्वितीययुगीन पद-विन्यास की शैली विशेष रूप से संस्कृत काव्य द्वारा

१- सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन, पृष्ठ ६२ ।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - वायुनिक कवि, पृष्ठ ३६ ।

गृहीत है जो दीर्घ समासों से युक्त होती थी, इसके विपरीत छायावादी कवियों ने बंगला के रवीन्द्रनाथ ठाकुर की छाया ग्रहण करते हुए पूर्व प्रचलित संस्कृत तत्सम शब्द समों को मूल रूप में संयोजित करके उनके द्वारा भाषा में अद्भुत अर्थ व्यञ्जना और कमकृति का जन्म दिया है। नूतन मणिमायुक्त पदावली ने छायावादी भाषा को विशेष सौष्ठव प्रदान किया है। इस संदर्भ में विस्तृत विवेचन से पूर्व छायावादी कवियों द्वारा व्याकरण के क्षेत्र में किये गए क्रान्तिकारी प्रयोगों पर दृष्टिपात करना अनिवार्य है, जिन्होंने छायावादी काव्य की भाषा को पूर्व युगीन भाषा से भिन्न रूप में गठित किया है।

व्याकरण :

सड़ीबोली हिन्दी को व्याकरण सम्मत, विशुद्ध एवं परिष्कृत रूप देने में महावीर प्रसाद द्विवेदी तथा उनके युग के साहित्यकारों का महत्वपूर्ण योगदान रहा है, किन्तु छायावादी कवियों ने काव्य में सर्वाधिक महत्वपूर्ण तत्त्व राग को माना है।^१ यदि व्याकरणिक नियमों में बदलाव प्रयोगों द्वारा कविता के मूलवर्ती भाव अथवा राग को ज्ञाति पहुँचती है तो ऐसे स्थलों पर इन कवियों ने व्याकरण के नियम-निर्वाह की चिन्ता न करके पूर्ण स्वेच्छा से कार्य किया है।

लिंग प्रयोग :

सुमित्रानन्दन पन्त छायावाद की भाषा-संबंधी क्रान्ति के अग्रवाहक कहे जा सकते हैं। भाव के अनुरूप भाषा को ढालने के लिए उन्होंने व्याकरण की जेक कड़ियाँ तोड़ी हैं। स्त्रीलिंग और पुल्लिंग के मनमाने प्रयोग करके उन्होंने परंपरा-नुमोक्षित मान्यतायें बदलने में अद्भुत साहस का प्रदर्शन किया है। इस प्रयोग में 'पल्लव' की भूमिका में अपने तर्क प्रस्तुत करते हुए वे लिखते हैं - 'प्रभात जादि को पुल्लिंग मान लें पर मेरे सामने प्रभात का सारा बाढ़, स्वर्णश्री, सौरभ सुकुमारता जादि नष्ट-प्रष्ट हो जाते हैं। उनका चित्र नहीं उतरता। बूँद कंधा जादि शब्दों को मैं उमय

१- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव, भूमिका, पृष्ठ २२-२३।

लिंगों में प्रयुक्त करता हूँ । जहाँ छोटी सी बूंद हो वहाँ स्त्रीलिंग, जहाँ बड़ी हो, वह पुल्लिंग ; जहाँ हल्की सी हृदय की कंपन हो वहाँ स्त्रीलिंग जहाँ जोर जोर से घड़कन का भाव हो, वहाँ पुल्लिंग ।

स्पष्ट है कि लिंग का प्रयोग उसके प्रचलित रूप के अनुसार नहीं, बल्कि कविता के मूल रूप के अनुरूप करना पंत को अधिक उपयुक्त प्रतीत हुआ । इसी कारण उनकी कविताओं में प्रमात, अनिल, आलाप जैसे शब्द जो परंपरानुसार पुल्लिंग है, स्त्रीलिंग में बदल दिये गए हैं :-

- पल्लवों की यह सजल प्रमात १
- अनिल भी भरती ठण्डी बाह २
- सरल उर की सी मृदु आलाप ३

पंत के तर्क से प्रभावित होकर छायावादी कवियों के मध्य इस प्रकार की परंपरा की बन गई । सुकुमार भावनाओं की अधिकता के कारण छायावादी काव्य में स्त्रीलिंग का प्रयोग अधिक होने लगा, उन वस्तुओं के लिए भी, जो साधारण प्रचार में पुल्लिंग रूप ही थे । जैसे -

घोर धन की त्वगुंठन डाल

करुण सा क्या गाती है रात । ४

- शशि सा मुख, ज्योत्स्ना सी गात ५
- सुयश लता की बीज उर्वरा भूमि में ६

नवीनता-मोह के फलस्वरूप कहीं कहीं ऐसे प्रयोग अंगित तथा कविता के भाव-सौन्दर्य के लिये नातिकारक सिद्ध हुए हैं । जैसे -

- १- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव , पृष्ठ २ ।
- २- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव, बाँध , पृष्ठ २६ ।
- ३- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव, शिशु , पृष्ठ ७६ ।
- ४- महादेवी वर्मा - नीहार , पृष्ठ ३७ ।
- ५- सूर्यकान्त त्रिपाठी - निराशा - परिमल, यमुना के प्रति, पृष्ठ ४६ ।
- ६- व्यसंकर प्रसाद - महाराणा का महत्व, पृष्ठ २४ ।

“करुणाई विश्व की गर्जन, बरपाती नव जीवन कण”^१

उपयुक्त पंक्ति में विश्व का गर्जन न कहकर विश्व की गर्जन” कहने में तयापन अवश्य है किन्तु नादात्मक व्यञ्जना की दृष्टि से यह प्रयोग उचित नहीं कहा जा सकता है, क्योंकि “गर्जन” पौरुष का प्रतीक होने के कारण पुल्लिंग रूप में ही उपयुक्त लगता है ।

प्रभात और उसके पर्यायवाची शब्दों को गुणानुरूप स्त्रीलिंग मानना तो उचित था, किन्तु पंत ने असावधानीवश अथवा नवीनता-प्रदर्शन हेतु इस क्षेत्र में प्रायः अत्यंत मनमानी की है, जैसे -

विचारों में बच्चों के सांस^२ (बच्चों की सांस)

छुटे पलक फेली सुवर्ण हवि^३ (सुर्ती पलक)

इस प्रकार के प्रयोगों के जाधिक्य से छायावाद में भाषा-संबंधी विश्रुतता बहुत बढ़ गई । परवर्ती कवियों ने यत्नपूर्वक छायावादी भाषा से कविता को मुक्त किया ।

क्रिया प्रयोग :-

पंत की कविताओं में क्रिया पदों का भी बहिष्कार किया गया ।

“है”, “हैं” (जिसे पंत ने दो सीगोंवाला कमल भृग कहा है) का प्रयोग उन्हें रुचिकर नहीं हुआ । कविता में वैसे भी समासगुण की अपेक्षा रहने के कारण प्रायः कविगण हैं (सहायक क्रिया) का लोप कर देते हैं, क्योंकि उनके सम्मुख बोड़े-शब्दों में अधिक बात कह डालने का लक्ष्य रहता है । स्थान संकोच और भाव-विस्तार की दृष्टि से हिन्दी की लम्बी-क्रियायें कविता के लिये बहुत उपयुक्त नहीं कही जा सकती । इसी कारण पंत ने संयुक्त क्रियाओं के प्रयोग पर बल दिया, जैसे -

मैं पूजा माँ पूजा को
मैं भी माला निर्माजि^४

१ - सुमित्रानन्दन पन्त - गुजन , पृष्ठ २२ ।

२ - सुमित्रानन्दन पन्त - वायुनिक कवि , पृष्ठ ११ ।

३ - सुमित्रानन्दन पन्त - वायुनिक कवि, पृष्ठ ५ ।

४ - सुमित्रानन्दन पन्त - वीणा, पृष्ठ ८४ ।

लौक भाषाओं की पद्धति पर यहाँ निर्मित कर्म के स्थान पर 'निर्माजि' का प्रयोग हुआ है जिससे कवन में लाघव और भाषा में संज्ञाप्तता के गुण में वृद्धि हुई है। इसी प्रकार -

फिर मूले नव वृन्ताँ पर
अनुकूले जलि अनुकूलें ।^१

तथा -

बाज न सज अलकों में हीरे
बाँझा दे जग, साँस न हीरे ।^२

ये 'अनुकूले' तथा 'हीरे' शब्दों के प्रयोग क्रिया रूपों में नवीनता के चोक्क हैं। यद्यपि इस प्रकार के प्रयोग सर्वथा नए नहीं कहे जा सकते। द्विवेदीयुगीन कवियों ने भी इस प्रकार के प्रयोग किये थे।^३

सर्वनाम प्रयोग -

प्रसाद, फीत, निराला आदि कवियों ने सर्वनामों के प्रयोग में भी नवीनता लाने का प्रयत्न किया। इस क्षेत्र में निराला सर्वाधिक सफल रहे हैं। 'तुम' सर्वनाम का प्रयोग करते समय उन्होंने जहाँ कहीं सम्मान प्रदर्शित करना चाहा है, क्रिया पदों के साथ अनुस्वार का प्रयोग किया है और जहाँ कहीं समानता दर्शाना चाही है, अनुस्वार हटा दिया है। नीतिका में इसके अनेक उदाहरण उपलब्ध हैं जैसे -

- उतर बाईं तुम ठे उपहार^४

- मध्य तुम बैठी चिर अवपल^५

विशेषण प्रयोग -

छायावादी काव्यभाषा का एक प्रमुख आकर्षण उसमें व्यवहृत होनेवाले आलोकमय विशेषण और भाववाचक संज्ञाएँ हैं। विशेषणों का प्रयोग इस युग के कवियों ने बहुलता से किया है। बहुधा एक ही पंक्ति में कई कई विशेषण प्रयुक्त हुए हैं जैसे -

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - परिमल, पृष्ठ ७७ ।

२- महादेवी वर्मा - गीत, सरस्वती जनवरी, १९३४, पृष्ठ २६ ।

३- 'राधा के अनुरूप जाँव की कोई कुमति कुमाते' - मैथिलीहरण गुप्त, दापर, पृ० १८३ ।

४- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - नीतिका, पृष्ठ ६६ ।

५- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - नीतिका, पृष्ठ ७६ ।

“कंठाते तम मे
 कलसित फलों से स्वर्ण स्वप्न नित
 सजनि देखती हो तुम - विस्मृत
 नव, जलम्य, ज्ञात ।”^१

तथ्या -

“वह सल्ला सजीव कपन द्रुत, सुरभि लीर कीर वितान
 वह सल्ला स्तंभित वदास्थल, टलमल पद, प्रदीप निवाण
 गुप्त रहस्य पुनः अतिशय श्रम, वह क्रम क्रम से स्तंभित शान
 स्तलित वसन तनु सा तन करण, नग्न उदास व्यथित अभिमान ” ।^२

बहुत से विशेषण और भाव वाचक संज्ञायें संस्कृत साहित्य से लेकर उनका प्रयोग हिन्दी में प्रारंभ किया गया । इसके अतिरिक्त कुछ नए विशेषण भी बना लिये गए, जैसे - स्वप्न-स्वप्निल, अवसान-अवसित, अतिशय-अतिशयता, जलस्य-कलसित, कलस , इंद्रनुष - इंद्रनुषी, उर्मि - उर्मिल, पाशु-पाशुल आदि संधि-समास प्रयोग -

संधि, समासों में भी छायावादी कवियों ने बहुत अपनी स्वच्छंदतावादी प्रवृत्ति का परिचय दिया है । पंत की कविताओं में प्रियाबाद के स्थान पर प्रि आबाद^३ ज्योतिर्मयी के स्थान पर ज्योतिर्मयी^४ जैसे प्रयोगों द्वारा संधि के व्याकरणिक नियमों के प्रति उपेक्षा भाव प्रकट होता है । निराला के काव्य में उपलब्ध निश्चल प्राण, तमस्तूर्य, प्रमापूर्य आदि शब्द समास रचना के व्याकरणिक नियमों के अनुरूप नहीं हैं ।

छायावादी कवियों द्वारा प्रचलित शब्दों के बदले गए रूप जैसे अंधकार के लिये अंधाकार^५ अनिर्वचनीय के लिये अनिर्वच, मकरंद के लिए मरंद निष्काम के लिए अकाम, निर्वल के लिए निर्वल आदि भी व्याकरण की दृष्टि से ज़ुबूद हैं, तथापि इनका प्रयोग भाषा को पुष्ट और कोमल बनाने हेतु हुआ है तथा

१- सुमित्रानन्दन पन्त - बीणा, कंठाते तम मे, पृष्ठ ५२ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - परिमल-यसुना के प्रति, पृष्ठ ५४ ।

३- प्रिय प्रि आबाद रे इसका - सुमित्रानन्दन पंत- गुंजन, गीत सं० ६, पृष्ठ १८ ।

४- भारत के नम का प्रमापूर्य

अस्तमित⁺ जाज⁺ रे तमस्तूर्य⁺ दिह मंडल - सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - तुलसीदास,

इनसे काव्य-पदा की हानि भी नहीं हुई है । अतएव इन प्रयोगों की सार्थकता अतिदिग्ध है ।

हायावादी काव्यभाषा का जंतः सौन्दर्य -

खड़ीबोली हिन्दी के स्वल्प निर्माण का जो कार्य द्विवेदी युग में प्रारंभ हुआ था, शब्दकोष को व्यापकता प्रदान करके हायावादी कवियों ने उसमें महत्वपूर्ण योगदान किया, किन्तु इससे भी अधिक महत्वपूर्ण कार्य उन्होंने विविध उपायों द्वारा भाषा की रूप-सज्जा करके उसे सुमधुर, वाकबर्क और श्री संपन्न बनाने का किया ।

संगीतात्मकता :

कवि के लिये व्याप्त और विशाल शब्द समूह तो उपयोगी होते ही हैं , किन्तु शब्दों का चयन और उनका उचित रूप में संयोजन, जिससे द्वारा कविता के सौन्दर्य, व्यञ्जकता और प्रेरणाशक्ति में वृद्धि हो सके, कहीं अधिक महत्वपूर्ण है । हायावादी काव्य का वैशिष्ट्य भी उसके शब्द समूह में नहीं, बल्कि उसके शब्द संगीत में निहित है जिसने उसके पद विन्यास की जड़मूल मिठास और प्रवाह से युक्त करके विशिष्ट बना दिया है । विभिन्न प्रकार की वर्ण मैत्रियों के द्वारा कविता में झूठे संगीत की सृष्टि करने में हायावादी कवियों ने विशेष कोशिश दिखाया है । उदाहरणार्थ -

“कूम कूम मुसु गरज गरज बनबौर,
राग ज्वर बम्बर में भर निज रौर ।
फर फर फर निर्मर गिरि सर में,
धर ,मरु, तरु, मरर सागर में ॥
सरित तड़ित गति चकित पवन में,
मन में विजन गहन ज्ञानन में,
जानन जानन में ख घोर कठोर ।
राग ज्वर बम्बर में भर निज रौर ॥”^१

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी विराठा - परिमल, बावल राग, पृष्ठ १७५ ।

इन पंक्तियों में संगीत शास्त्र में वर्णित किसी राग की ध्वनि नहीं है, परंतु कवि ने वर्णों की मंत्री में अपनी विशेष प्रतिभा का परिचय दिया है तथा ऐसे शब्द चुने हैं और उन्हें कुछ इस प्रकार क्रमबद्ध किया है कि उनसे स्वतः किसी भी संगीत धारा फूट पड़ी है।

इसी प्रकार महादेवी की निम्न पंक्तियों में आन्तरिक संगीत की मधुरिमा दर्शनीय है -

पिंक की मधुमय बंसी बोली, नाच उठी पुन जल्लि मोली ,
अरुणा सजल पाटल बरसाता, तम पर मृदु पराग की रोली ॥
मृदुल जंक धर, दर्पण सा घर, बाँज रही निशि दृग हँदीवर ।
बाज नयन जाते क्यों मर मर ॥^१

यहाँ प, म, र, ल आदि क्रमबद्ध वर्णों से निर्मित शब्दों की योजना ने पदों को संगीतात्मक बना दिया है। तात्पर्य यह कि छायावादी कवियों का लक्ष्य शब्दों द्वारा केवल अर्थ की अभिव्यक्ति ही नहीं है, वरन् उनके द्वारा कविता में संगीत तत्त्व को भी जन्म देना है, जिससे उसका सौन्दर्य और वाक्याणि द्विगुणित हो उठता है। काव्य-सौन्दर्य के वृद्धिकारक तत्वों में संगीत तत्त्व का विशेष महत्व है। भारतीय आचार्यों ने कविता को ब्रह्म काव्य के अंतर्गत स्थान देकर प्रकारान्तर से उसमें निहित नाद-सौन्दर्य जवाब संगीत तत्त्व की महत्ता की ओर ही संकेत किया है। पाश्चात्य साहित्याचार्यों ने भी काव्य में संगीततत्त्व को महत्वपूर्ण माना है।^२ इस प्रकार काव्य और संगीत का शाश्वत संबंध रहा है, किन्तु शब्द-संगीत के प्रति जितनी सजगता छायावादी कवियों ने दिखाई उतनी संभवतः किसी अन्य युग के कवियों ने नहीं। छायावादी कविताओं में प्रयुक्त होने वाले शब्द नहीं किन्तु उनका संगीतमय

१- महादेवी कर्मा - नीरजा, पृष्ठ ६।

२- Aristotle's Poetics, Chapter 3 (On the art of Fiction)

- "And just as imitation is natural to us, so also are music and rhythm - page 21.

- "Of the remaining elements, Melody is the chief of the enhancing beauties"- Chapter 4, page 26.

क्रम अवश्य नवीन है । इस क्षेत्र में इन कवियों ने विशेष सिद्धि प्राप्त की है ।

कविता में नाद-सौंदर्य, संगीत अथवा राग की सृष्टि शब्दों की ध्वनि से होती है, अतएव सामान्य शब्दों की अपेक्षा ध्वन्यात्मक शब्द ही काव्य के लिये अधिक उपयोगी होते हैं । काव्यभाषा के संबंध में किवार कहते हुए शाय्यावादी कवि पंत ने भी अपना यही मत व्यक्त किया है - " उसकै शब्द सत्वार होनै चाखिये, जो बोलतै हो, --- जो अपने भाव को अपनी ही ध्वनि में जातों के सामने चित्रित कर सकें, जो मंफार में चित्र, चित्र में मंफार हो, जिनका भाव संगीत विभुत्थारा की तरह रोम-रोम में प्रवाहित हो सके ।"^१

"ध्वन्यात्मकता" हिन्दी काव्य के लिये नवीन तत्त्व नहीं है, शाय्यावाद से पहले भी इस प्रकार की रचनाएँ उपलब्ध हैं जिनमें उज्ज्वलौटि की ध्वनि व्यंजना हुई है जैसे -

“उगमगी छानि घरनि छवि ही के मार ।

ठरनि छबीलै उर बाही' बनमाल की ॥”^२

परन्तु शाय्यावादी कवियों, विशेषकर निराला और पंत का नाद, ध्वनि, वर्ण आदि का ज्ञान अप्रतिम था । ध्वन्यात्मक बोध को शाब्दिक परिधान देने में इन दोनों कवियों को विशेष सिद्धि प्राप्त हुई है । निराला ने अपनी उक्ति - "वर्ण समत्कार ।"

एक एक शब्द बंधा ध्वनिमय साकार ।"^३ को अपनी कविताओं के द्वारा पूर्णव्येष्ट साधक कर दिखाया है । उनके अनुसार ध्वन्यात्मक सौन्दर्य द्वारा ही वर्ण योजना में समत्कार की सृष्टि होती है । इसीलिए निराला ने शब्द संगीत का वाधार लेकर विभिन्न प्रकार की श्रेष्ठ वर्ण संगतियों की सर्जना की है, जिनका ध्वन्यात्मक सौन्दर्य दर्शनीय है । जैसे -

“कण कण कर कंकण प्रिय

किण किण ख किंकिणी

रणन रणन नूपुर उर लाज लौट रंकिणी ॥”^४

१- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव, मुमिका, पृष्ठ २० ।

२- बनानन्द - सुजानसागर, पृष्ठ ५० ।

३- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - गीतिका, पृष्ठ ६२ ।

४- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - गीतिका, पृष्ठ ६ ।

यहाँ शब्दों के द्वारा आभूषणों की कंठार को मूर्त कर दिया गया है। इसी प्रकार निम्न पंक्तियों में विभिन्न शास्त्रों की ध्वनियाँ को सफलतापूर्वक शब्दबद्ध किया गया है :-

मेरी कररर - करर, कमार
घोर ककारों का है नीम
कड़ कड़ कड़ सरु सरु बंदूक
वररर वररर वररर तौम ।
धूम धूम है भीम रणस्थल
झा झ ज्वालाधुक्तियाँ घोर
बाग उगलती दल्ल दल्ल दह,
कंपा रही भु नम के शौर ॥^१

पंत ने विभिन्न विभिन्न प्रकार की ध्वनियाँ को मूर्त रूप देने के लिये अनेक अनुरणनात्मक शब्द गढ़ लिये हैं जैसे -

सर सर सर, सर
रेशम के सै स्वर सर
+ + + +
कूम कूम कुक कुक्कर
भीम भीम तरु निर्भर
सिहर सिहर धर धर धर
करता सर सर
चर सर ।^२

इसी प्रकार -

उड़ रहा डौल धाधिल, धातिन
धौ डुङ्क धुङ्कता डिम डिम डिन
मंजीर लकड़ै लिन लिन लिन
मद मस्त एक छोली का दिन

१- सूर्यनान्त त्रिपाठी निराळा - अनामिका - नाचै उस पर श्यामा, पृष्ठ १०७ ।

२- सुमित्रानन्दन मन्त - आधुनिक कवि, कंकामर्ग नीम, पृष्ठ ८० ।

जी इन इन इन इन
 इन इन इन इन
 इन इन इन इन^१

प्रसाद, महादेवी जादि अन्य शाय्यावादी कवियों ने अनुरणनात्मक शब्दों द्वारा ध्वनियों को मूर्त करने के बदले ऐसे सत्वर शब्दों का प्रयोग बहुलता से किया है जो नाव सौन्दर्य की दृष्टि में सहायक होने के साथ साथ अर्थ व्यंजना में भी अधिक सक्षम है। जैसे -

“स्निग्ध सँवलों में झुलमार
 बिखल कर एक जाता तब हार।”^२
 - ठालसा निराशा में डलमल^३

इन पंक्तियों में ‘बिखल’ और ‘डलमल’ शब्द केवल अनुरणनात्मक शब्द न होकर एक विशिष्ट अर्थ का भी ध्वनन करते हैं। भाषा की व्यंजकता में वृद्धि के लिये इन कवियों ने इसी प्रकार के ऐकड़ों व्यन्यर्थक शब्द सोज निकाले जैसे - स्तीमित चीत्कार, धराना, बट्टहास, उल्लास, मूम मूम, रौर, निर्कर, फरफर, उच्छ्वस, झल झल, झलझल, मर्मर, सद् सद्, टलमल, गुंज, सिलसिला, झुलमुलाना, धूमिल, गुनगुन पहर, हहर हहर, चंचल, कौलाछल, कंपन, ज्वीर, बुद बुद, जाह, चीत्कार, धराना जादि। इन शब्दों के प्रयोग की बहुलता ने शाय्यावादी काव्यभाषा को नवीन आकर्षण से भर दिया है साथ ही मानस-संघर्ष से विशिष्ट अर्थ की व्यंजना करनेवाले इन शब्दों के द्वारा भाषा की प्रेक्षणीयता भी बढ़ी है।^४ यह शब्द शब्दकोष में

१- जयशंकर प्रसाद - लहर, पृष्ठ २३ । २- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि, पृष्ठ ४१।

३- जयशंकर प्रसाद - लहर, पृष्ठ ३० ।

४- “पपीहों की वह पीन पुकार -” पत्रों के वानत अर्थों पर जो गया निखिल वन का मर्मर - सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन, पृष्ठ ८४ ।

निर्करों का मारी फरफर - शतशुभ के शत बुदबुद किलीन --- । सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन, पृष्ठ ७७ ।

कौंगुरों की कौनी फनकार

धनों की गुरु गमीर वहर

बिन्दुओं की झनती झनकार

बाधुरों के वे दुहरे स्वर - सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि, पृष्ठ ९६ ।

“वह सत्सा सजीव कंपन झुत, सुरभि हसीर ज्वीर कितान ।

- सुकान्त त्रिपाठी निराशा - परिमल - पृष्ठ २४।

“वह सत्सा स्तीमित बदास्यल-टलल पद प्रदीप निवाण ।।

सुकान्त त्रिपाठी निराशा, यमुना के प्रति, पृष्ठ ५४

मले ही वर्तमान रहे हो किन्तु सड़ीबोली हिन्दी के काव्य में छायावाद से पूर्व इसका प्रचलन नहीं था ।

अनुप्रासगत वर्ण मैत्री :

भाषा में संगीत की फंकार उत्पन्न करने के लिये छायावादी कवियों ने बहुत अनुप्रासगत वर्णवृत्तियों का वाक्य लिया है ।^१ अनुप्रास भावावेग के वेग से नृत्य का हृद जोड़ता है जब एक ही व्यंजन बार बार दुहराई जाती है तो श्रोता भावेग की वज्रिमता से सहज ही प्रभावित हो जाता है ।^२ इस क्षेत्र में निराला ने अमृतपूर्व कौशल का परिचय दिया है । उनकी रचनाओं में प्राप्य व्यंजन संगीत अनुप्रास के साधारण परंपरागत प्रयोग से उत्पन्न होनेवाले संगीत से भिन्न है क्योंकि उनकी वर्ण मैत्री सर्वथा मौलिक और वैचित्र्य पूर्ण है ।

आज का तीक्ष्ण शर विकृत शिप्र कर, वेग प्रसर
 झटझट संवरणशील , नीलम गर्जित स्वर
 प्रतिफल परिवर्तित व्यूह - मैद कौशल स्मूह -
 + + + +
 राक्षस विरुद्ध प्रत्युह, शूद्र कवि विजयम हूह
 लौहिल लौचन रावण , मद मौचन महीचान
 राधव लाधव - रावण- वारण - नत दुग्म प्रहर -^२

उपर्युक्त उदाहरण में कहीं तो दो शक्तियों के अंतिम शब्दों में व्यंजनों की आवृत्ति द्वारा नियोजित अन्त्यानुप्रास ने पद योजना को संतुलन और विशेष अनुपम प्रदान किया है, कहीं एक पंक्ति के दो समस्त पदों के अन्तिम वर्ण समान हैं (तीसरी पंक्ति के पदों में व्यूह और स्मूह में ह की आवृत्ति) कहीं एक ही समस्त पद का निर्माण करनेवाले दो शब्दों में वर्णवृत्ति की गई है । (जैसे राधव लाधव में व और व के वर्ण) इस प्रकार के विजयम क्रम से की गई वर्ण मैत्री निस्संदेह नवीन और हिंदी काव्य में अन्यत्र दुर्लभ है ।

१- हजारी प्रसाद द्विवेदी - साहित्य का भर्मा , पृष्ठ ४१ ।

२- हर्षकान्त त्रिपाठी निराला - कालिका - राम की शक्ति पूजा, पृष्ठ १४८ ।

शब्दावृत्ति :

ज्ञानवादी के मेधावी कवि भाषा की वा-स्तविक सूक्ष्मातिशुद्ध प्रवृत्तियों से पूर्णतः अवगत थे इसी कारण भाषा अधिकारित: उनके शृंगित पर चरती हुई मानुसूल व्यं की अभिव्यक्ति करने में सफल रही है । भाषा की व्यं-सामर्थ्य बढ़ाने के लिए उन्होंने कुछ विशेष युक्तियाँ अपनाई हैं, जिनमें शब्दों की आवृत्ति भी महत्वपूर्ण है ।

शब्दों का दुहरा प्रयोग ज्ञानवादी भाषा की निजी विशेषता कहा जा सकती है । ऐसे प्रयोगों का लक्ष्य अधिकारित: प्रभावान्विति ही है । उदाहरणार्थ -

‘ तुम्हारी जाँतों का जाकाश
सरल जाँतों का नीला काश ।
सो गया मेरा सग ज्ञानान
मृगैर्जाणि हर्षे सग ज्ञानान ॥^१

इन पंक्तियों में ‘जाकाश’ के बाद ‘नीलाकाश’ जिस देने से जाकाश का महत्व बढ़ गया है । इसी प्रकार -

मुल्ल मुल्ल उर, सिहर सिहर तन
बाज नयन क्यों जाले, भर भर ?
सुन्न सुन्न झिलती शेफाली
कलस मौलजी डाली डाली ,
+ + + +
शिथिल मधु पवन, गिन गिन मधु कण
हर सिंगार करते हैं कर कर ।^२

यहाँ शब्दों की आवृत्ति द्वारा मधुर भाव की मार्मिक व्यं देने की सफल चेष्टा हुई है । यह आवृत्तियाँ जैसे एवम अनुभूतियों की रेखांकित कर उनके प्रभाव की उमार तर सुस्पष्ट कर देती हैं ।

१- सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन, पृष्ठ ४८ ।

२- महादेवी कर्मा - यामा, नीरवा, पृष्ठ १३१ ।

शब्दों की आवृत्ति ने शायवादी भाषा में कहीं कहीं नाटकीयता और रौकता की भी पुष्टि की है। जैसे निराला की निम्नलिखित पंक्तियों में -

“ जाई याद बिबुहन से मिलन की वह मधुर बात
जाई याद चाँदनी की धुली हुई जाधी रात
जाई याद कान्ता की कँपित कमनीय गात ।” -

“ जाई याद ” की तीन बार आवृत्ति के द्वारा पवन पर याद के प्रभाव की सुन्दर और सफल व्यंजना हुई है। “ जाई याद बिबुहन से मिलन की मधुर रात ” और “ जाई याद चाँदनी की धुली हुई जाधी रात ” इस पर भी विरही पवन अपने को नियंत्रित किये रहा। किन्तु अंततः “ जाई याद कान्ता की कँपित कमनीय गात ”। यादों का यह क्रम पवन को विरहाकुल कर देता है और -

“ फिर क्या ? पवन -----
उपवन सर सरिता गहन गिरि कामन
कुँव उता पुँजों को पार कर पहुँचा ॥^१

यहाँ आवृत्तियों के कारण पवन की विरहानुभूति की तीव्रता का सहज ही अनुमान हो जाता है, साथ ही कल्प का ढंग कुछ कुछ नाटकीय तथा अधिक प्रभावशाली बन गया है।

कहीं कहीं शब्दावृत्तियाँ भाषा में संगीतमय मँकार उत्पन्न करती हुई एक विशिष्ट गत्यात्मकता का भी संभार करती हैं जैसे -

“ जेलि ही फैल फैल नक्कात
चपल, लु पद लल्लल सुकुमार
लिपट लगती मल्लानिल गात
कूम कुक कुक सौल के मार ॥^२

कहीं कहीं शब्द ही नहीं संपूर्ण पंक्ति की आवृत्ति भी की गई है जैसे -
नवल प्रपूनों में फूटा है
केवल वो क्षण का अभिमान

१- पूर्वकान्त त्रिपाठी निराला - परिमल, पृष्ठ १६२।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजा, गीत ६० ३, पृष्ठ ५६।

(लघुतम दो दाण का अभिमान)

दो दाण में ही हू जाई है

सुरभि विश्व के क्वाणित प्राण ।

(सुरभि विश्व के क्वाणित प्राण)^१

उपयुक्त पद्यांश में पूरी पंक्तियों की जावृत्ति शास्त्र वर्णित छोटानुप्रास के अन्तर्गत होनेवाली पदावृत्तियों के समान प्रतीत होती है, किन्तु वास्तव में यह उससे भिन्न है क्योंकि छोटानुप्रास के अन्तर्गत शब्दावृत्ति तात्पर्य मात्र के भिन्न होने पर होती है^२ किन्तु इन पंक्तियों का अन्य्य करने पर भी इनका अर्थ पूर्ववत् ही रहता है उसमें किसी प्रकार का अंतर नहीं आता । स्पष्टतः यह जावृत्ति कथम की अधिक प्रभावशाली बनाने के लिये की गई है ।

भाषा में वेग उत्पन्न करने के लिये यदा-कदा वीर्यागत जावृत्तियों का आश्रय भी हायावादी कवियों ने लिया है जैसे -

इस शिथिल जाह से तिनकर

तुम जाओगे --- जाओगे ।

इस बड़ी व्यथा को मेरी

रो रोकर अपनाओगे ॥^३

यहाँ 'जाओगे' की जावृत्ति द्वारा अभिलाषा के उत्कट रूप की सफल व्यंजना की गई है साथ ही बिरही हृदय के भावावेग को भी प्रस्तुत प्राप्त हुई है ।

चित्रभाषा :

चित्रात्मक व्यंजना हायावादी काव्यभाषा का विशिष्ट गुण है । अंगरेजी का रोमांटिक काव्य भी अपनी चित्रात्मक शक्ति के कारण विशिष्ट है । हायावादी कवियों ने भी भिन्न भिन्न प्रकार के शब्दों का प्रयोग करते समय उनमें निहित अर्थ हायावों तथा पर्यायवाची शब्दों की अर्थ हायावों के

१- रामकुमार कर्मा - चित्ररेखा, पृष्ठ १५ ।

२- शब्दस्तु छोटानुप्रासों में तात्पर्य मात्रतः -

मम्मट - काव्य प्रकाश -

व्याख्याकार आचार्य विश्वेश्वर, नवम उल्लास, पृष्ठ ४०७, सूत्र ११२

३- जयशंकर प्रसाद - बाँसू, पृष्ठ ५२ ।

पारस्यारिक्त सूक्ष्म अन्तर के परिज्ञान का अद्भुत परिचय दिया है। पंत ने पल्लव की भूमिका में कविता के अन्तर्गत चित्रभाषा के महत्व पर सविस्तार प्रकाश डाला है। साथ ही विभिन्न पर्यायवाची शब्दों के अर्थ लायागत सूक्ष्म अन्तर को स्पष्ट करते हुए शब्दों के अन्तर्बोध का सबल प्रमाण दिया है।^१

शब्दों की गुप्त शक्ति को पहचानने के फलस्वरूप ही लायावादी कवियों ने शब्दों के द्वारा दृश्य, गति क्रिया सभी के सजीव चित्र अपनी कविताओं में उतारे हैं। शब्दों के विशिष्ट और कमत्कारपूर्ण प्रयोगों के द्वारा लायावादी भाषा में अर्थ व्यञ्जना की शक्ति बढ़ी है।

निराला की निम्न पंक्तियों में -

‘ है ज्मा निशा उगलता गगन धन ज्वकार,
तो रहा दिशा का ज्ञान स्तब्ध है पवन चार ।
अप्रतिहत गरज रहा पीछे कबुधि किताल,
भूषण ज्यों ध्यान मग्न केवल बलती मशाल ॥’^२

रात्रि के मयानक रूप को शब्दों में मूर्त कर दिया गया है। ‘उगलता’, ‘धन’, ‘स्तब्ध’ जादि शब्द कौरी काली रात और उसमें व्याप्त मीनण सन्नाटे को प्रसरत्न रूप में प्रस्तुत करते हैं।

इसी भाँति -

चल कर बरुण का ज्योति मरा,
व्याकुल तू क्यों बैठा फेरी ॥’^३

यहाँ पर प्रत्येक शब्द का अपना महत्व है, शब्दों का किंचित हैर फेर भी इन पंक्तियों के वाक्यार्ण को नष्ट कर देगा। ‘चल’ शब्द यहाँ घुसरे अर्थ का बोधक है (चल- पक्षिया, वाकाश) व्याकुल’ शब्द गतिशीलता और चित की अस्थिरता की समर्थ व्यञ्जना करता है।

१- भूमित्रानन्दन पन्त - पल्लव, भूमिका, पृष्ठ २०।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - ज्ञानिका- राम की शक्ति पूजा, पृष्ठ १५०।

३- कवशंकर प्रसाद - कामायनी - कामसर्ग, पृष्ठ ७३।

पंत ने - में बाहुल्य है उन्मन उन्मन ^१ लिखकर केवल एक 'उन्मन' शब्द के द्वारा मन की उदासी, नीरसता, सुनापन, आदि अनेक भावों को चित्रबद्ध कर दिया है। केवल एक शब्द के माध्यम से संपूर्ण दृश्य को व्यक्त कर देने की अपूर्व कला पंत में उद्दिष्ट होती है। जैसे -

तो गई स्वर्ग की ऊपर किरण ।

कुमुमित कर जग का अंधकार ।^२

यहां पर 'कुमुमित' के स्थान पर 'ज्योतिष' शब्द रख दिया जाए तो भाव में किसी प्रकार का परिवर्तन नहीं आएगा, किन्तु तारों से लिये हुए जिस आकाश का चित्र कवि दर्शाना चाह रहा है, वह हमारी दृष्टि से अंधकल हो जाएगा। इस प्रकार के प्रयोगों का हायावादी काव्य में बाहुल्य है। इनके द्वारा इस युग के कवियों का अपूर्व व्यक्तित्व प्रकट होता है। शब्द इनके लिये माणियों की भांति हैं जिन्हें अत्यंत सावधानी और सूक्ष्म बूझ के साथ इन्होंने अपनी कविताओं में जड़ा है।

कहीं कहीं हायावादी कवियों ने अपनी कल्पनाओं के अंत विस्तार को चित्रात्मक विशेषणों के माध्यम से कम से कम शब्दों में बांधने का प्रयत्न किया है। वर्ण्य वस्तु अथवा दृश्य की चित्रात्मक व्यंजना में सदाय विशेषणों के प्रयोग के प्रति पंत ने विशेष मोह दिखाया है। उदाहरणार्थ उनकी 'बादल' शीर्षक रचना में बादल को 'सागर का थकल हास', 'मुख्य शिखी के नृत्य मनोहर', 'अनिल फेन' जल के धूम', आदि कहा गया है। यह सचित्र विशेषण अपनी व्यंजकता में अपूर्व है। प्रसाद निराला आदि कवियों ने ऐसे प्रयोगों के प्रति पंत जैसी आसक्ति न रखते हुए भी इस प्रकार के विशेषणमय शब्द चित्रों का कुशल संयोजन किया है यथा 'रे निर्वन्ध', 'सिन्धु के लु', 'रे अंत के बंछ शिशु सुकुमार', 'विदार' के अनिमेष नय' आदि शब्द चित्र पंत की ही भांति निराला के बादलों के उदास विराट रूप को भी चित्रांकित करने में पूर्ण समर्थ हैं। प्रसाद ने 'चिन्ता' सदृश मन की अमूर्त सूक्ष्म वृत्ति को आव की चपल बालिके छलाट की लल रैखा, व्याधि की पुनवारिणी आदि कहकर चित्रबद्ध किया है।^४

१- सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन, पृष्ठ २६।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - युगान्त - गीत १८, पृष्ठ ३३।

३- सुमित्रानन्दन पन्त - निराला - परिमल - बादल राग, पृष्ठ १५०-१५२।

४- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - चिन्तादर्प, पृष्ठ १३।

इस प्रकार के सचित्र शब्दों तथा सचित्र विशेषणों का प्रयोग हायावाद की निजी विशेषता है। हायावाद से पूर्व हिंदी काव्य में इस प्रकार के प्रयोग दुर्लभ हैं। इनके द्वारा हायावादी भाषा में अर्थ गर्भत्व और समृद्धि की वृद्धि हुई है।

नगेन्द्र के मतानुसार प्राचीन भारतीय साहित्य शास्त्र के आचार्य कुंतक के कथोक्ति सिद्धान्त^१ से इस प्रकार के प्रयोगों का संबंध जोड़ा जा सकता है। विशेषणों के कत्कारपूर्ण प्रयोगों पर जाग्रत होने के कारण इन्हें विशेषण वक्रता^२ के अन्तर्गत रक्ता जा सकता है।

वर्ण बोध :-

भाषा में चित्रात्मक व्यंजना की शक्ति उत्पन्न करने में इन शब्दों व वर्ण बोध विशेष सहायक हुआ है जो अत्यंत गहन और सूक्ष्म है। विविध पदार्थों के विभिन्न वर्णों का गहरा ज्ञान अर्जित करके हायावादी कवियों ने उनके तरल-कोमल, हाया, प्रकाशमय चित्रण द्वारा अपनी रचिताओं में वैचित्र्य एवं वैशिष्ट्य उत्पन्न किया है। उदाहरणार्थ -

‘ गंगा के चल जल में निर्मल, सुन्दर किरणों का रक्तोत्पल
है मूँद बुझा अपनी मुहुं पल ।

लहरों पर स्वर्ण रेश सुंदर, पड़ गई नील ज्यों कपड़ों पर
जरुणाईं प्रखर शिशिर से डर ॥^२

उपसृक्त पंक्तियों में रत संख्या और निशा की संधि बैठा का जो सजीव चित्र प्रस्तुत कर सके हैं, उसका मूलाधार उनका अद्भुत वर्ण-बोध ही है।
इसी प्रकार -

रूपछले सुनछले आग्न बाँर
नीले पीले जो ताम्र बाँर
रे गंध अब हो ठौर ठौर
उड़ पाँति पाँति में चिर उन्मन
करते मधु के बन में गुंजन^३

यहाँ भी दृश्य चित्रण में कवि का वर्ण बोध ही सहायक

हुआ है।

१- नगेन्द्र- भारतीय काव्यशास्त्र का भूमिका, पृष्ठ १४६।

२- सुमित्रानन्दन पन्त- आधुनिक कवि - एक तारा, पृष्ठ ५३।

३- सुमित्रानन्दन पन्त- गुंजन, पृष्ठ १०।

महादेवी का वर्णन का ज्ञान और भी प्रसर है क्योंकि वे कवयित्री के साथ साथ चित्रकार की प्रतिभा से भी संपन्न है। कुछ वर्णन के प्रति महादेवी को विशेष आसक्ति उद्घात होती है। जैसे -

नव क्षीर निधि की उमिर्यों से

रक्त करीने मेघ सित ।

मृदु फेनमय मुक्तावली से

तैरते तारक वसित ॥^१

यहाँ क्षीर निधि, रक्त, सित, फेनमय, मुक्तावली तारक आदि सभी शब्द श्वेत रंग को उभारने वाले हैं जिसे चित्र में सात्विकता के भाव को बल मिला है।

मुहावरे तथा लोकोक्तियाँ -

किसी भी भाषा में मुहावरों तथा लोकोक्तियों का प्रयोग उसकी जीवन्तता और जनजीवन के साथ उसके सम्बन्ध को प्रमाणित करते हैं। भाषा को सजीव और व्यवहारिक रूप देने हेतु मुहावरे एवं लोकोक्तियाँ परंपरा से प्रचलित प्रमुख साधन रहे हैं। यह भाषा में उक्ति वैचित्र्य अर्थ गाम्भीर्य और प्रभावशालिता के सङ्केत होते हैं।

मुहावरे तथा लोकोक्तियाँ जनजीवन की देन होती हैं। जो कवि लोक-जीवन के स्पर्दन से परिचित और जन-संस्कृति के निकट संपर्क में रहनेवाला होगा, उसकी भाषा में लोक प्रचलित मुहावरे तथा लोकोक्तियाँ स्वाभाविक रूप से घुल मिलकर उसकी भाषा की सज्ज की बन जाती है। किन्तु शायवाद के कवियों में एक निराशा की छोड़कर ऐसी किसी का भी सामान्य लोकजीवन से सीधा संपर्क नहीं रहा। इसी कारण इस युग की काव्यभाषा भी असामान्य एवं लोक जीवन के संस्पर्शों से विहीन है। वह चिन्तन के घरातल पर सायास विकसित और पल्लवित होनेवाली शिष्टांत और पुस्तकृत का की बूढ़ साहित्यिक भाषा है, इसी कारण उसमें सर्वसाधारण के चलते हुए भाषा प्रयोगों के लिये स्थान कम रहा है।

१- महादेवी काँ - यामा - नीरवा, पृष्ठ १३४।

हायावादी भाषा में मुहावरों एवं लोकोक्तियों के प्रयोगों की न्यूनता का एक कारण इन कवियों का नवीनता प्रेम भी कहा जा सकता है । सामान्यतः मुहावरों और लोकोक्तियों के मूल में बड़ा लड़ाणा कार्य करती है । मुहावरे अत्यधिक प्रचलित होकर विशिष्ट अर्थ में बड़ हो जाते हैं तथा लोकोक्तियों में निश्चित अंतर्धार्म्य भी निरंतर प्रयोगों द्वारा किसी विशेष अर्थ की व्यंजना-शक्ति प्राप्त कर लेती है । किन्तु हायावादी कवि स्वभावतः ही कठिनों के प्रति विद्रोही थे । उन्होंने अन्य दौत्रों की भाँति ही भाषा के दौत्र में भी बड़ प्रयोगों का आश्रय न लेकर विविध मौलिक उपायों द्वारा भाषा को नवीन मँगिमा युक्त और कान्ति-मयी बनाने का प्रयास किया । किन्तु कोई भी भाषा लोक जीवन से सर्वथा संबंध विच्छेद कर सकने में असमर्थ होती है । इसी कारण हायावादी कविताओं में भी अत्यंत परिमित होते हुए भी कहीं कहीं लोक जीवन का संस्पर्श अपनी कलम दिता जाता है ।

हायावादी कवि निराला का जन-संस्कृति से घनिष्ठ संबंध रहा है, परिणामतः उनकी रचनाओं में मुहावरों एवं लोकोक्तियों का प्रयोग सब से अधिक हुआ है । वे उनकी भाषा के सज्ज अंग बन गए हैं और उनके द्वारा अभीष्ट अर्थ को और अधिक मार्मिकता प्राप्त हुई है । जिस पल्ल में ताना उसी में हँद करना हाथ मलना^१ कलेजा पटुकरना^२ घाट उतारना^३, डाल गलना^४ फूलों की सैज पर सोना^५ जादि लोक प्रचलित मुहावरों का अत्यंत सफल निर्वह निराला ने किया है । प्रसाद ने भी सटका बीत जाना^६, ठाल पीछा होना^७, तिल का ताड़ बनना^८ आदि

१- ये कान्य कुब्ज कुल- कुलांगार

सा कर पल्ल में करे हँद --- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - अमरा-सरोज स्मृति, पृ० १५५

२-३ हाथ मलते भोगी -----

पटुकरते कलेजे उन कायरों के । - सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - परिमल-पंचवटी प्रसंग, पृष्ठ २३८ ।

४- सोचा अब के किस घाट उतारें इनको - सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - तुलसीदास, पृ० ३७

५- समझ लिया सब जब, डाल है गली नहीं - सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - परिमल, शिवाजी का फल, पृष्ठ २२१ ।

६- फूलों की सैज पर सोए हो --- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - परिमल, शिवाजी का फल, पृष्ठ २२३ ।

७- जैसे बीत गया सटका - जयशंकर प्रसाद, कामायनी, बार्श्व सर्ग, पृष्ठ ३२ ।

८- भ्रान्त अर्थ बन जागे जाए,

↑ बने ताड़ थे तिल के । - जयशंकर प्रसाद, कामायनी, बार्श्व सर्ग, पृष्ठ ११८ ।

६- ठाल पीछा होता था दिग्गंत निब डारोम से -- जयशंकर प्रसाद - लहर - प्रलय की छाया, पृष्ठ ७२ ।

मुहावरों का समुचित प्रयोग करके सप्रिय भाव को और भी सुखरता प्रदान की है ।

मुहावरे निस्संदेह भाषा में जीवन्तता का संसार करते हैं, किन्तु यदि वे भाषा में पूरी तरह बोल मिल न पाएँ जल्वा उनमें शब्दों का हैर फेर कलौ उनका जसाधु प्रयोग किया जाए तो बहुधा उनके द्वारा भाषा में विस्वस्तरता भी उत्पन्न हो जाती है और भावों की माभिर्किता को भी काति पहुँचती है । उदाहरणार्थ 'पानी पीकर धर पूछना' एक मुहावरा है । 'पानी' लोकभाषा का प्रचलित शब्द है, इस मुहावरे में पानी के स्थान पर यदि उसका कोई अन्य पर्यायवाची रख दिया जाए, तो भाव परिवर्तन न होने पर भी उसमें है लोक जीवन का संस्पर्श विहीन हो जाएगा और उसका लक्ष्य आकण्ठि नष्ट हो जाएगा । दायवादी कवियों में पंत ने मुहावरों के प्रयोग में प्रायः ऐसी ही जसावधानी दिताई है । जैसे -

‘यह जनीली रीति है क्या प्रेम की
जो अपाँगों से अधिक है देखता ।
दूर होकर और बढ़ता है तथा
वारि पीकर पूछता है धर सदा ॥^१
(पानी पीकर धर पूछना)

इसी प्रकार -

‘और वे अफलक बार नयन
जाठ जाँघु रौते निरुपाय ।^२
(जाठ जाठ जाँघु रौना)

श्री - सुख सौरभ का नभचारिणी
गूँध दिया ताना बाना ।^३
(ताना बाना कैलाना)

१- सुमित्रानन्दन पन्त - वायुनिक कवि, पृष्ठ २२ ।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - वायुनिक कवि, पृष्ठ ३४ ।

३- सुमित्रानन्दन पन्त - वायुनिक कवि, पृष्ठ ४ ।

कुछ मुहावरे अंग्रेजी भाषा से अनुक्ति होकर भी हायावादी कविताओं में प्रयुक्त हुए हैं जैसे 'नया पृष्ठ फलटना'^१ (To turn a new leaf) स्वर्णयुग (Golden age) भग्न हृदय (Broken Heart)^२ समय रेत^३ (Sands of time) स्वर्गीय प्रकाश (Heavenly light)^४ आदि। विदेशी होने पर भी यह मुहावरे हायावादी भाषा में कुछ इस प्रकार घुल मिश्र गए हैं कि चिर परिचित से लगते हैं।

अनुवाद की प्रवृत्ति पंथ में सब से अधिक लक्षित होती है किन्तु अनुवाद करते समय भाषा की प्रकृति का उन्होंने विशेष ध्यान नहीं रक्खा है अतएव उनके इस प्रकार के प्रयोग बहुधा अफल ही रहे हैं क्योंकि भाषा के नैसर्गिक रूप के प्रतिबल होने के फलस्वरूप वह उसमें स्थाकार न होकर अप्रकृत से रहते हैं। जैसे अंग्रेजी का मुहावरा है 'To play the role' इसका अर्थ: अनुवाद होगा अभिनय लेना (कैसा पंथ ने किया है)^५ किन्तु अपने यहाँ अभिनय लेना नहीं जाता, अभिनय किया जाता है। 'To exchange kisses' अंग्रेजी संस्कृति के अनुकूल है किन्तु अपने देश और अपने सामाजिक वातावरण के साथ बुल्वन बदलना^६ मुहावरा फल नहीं लाता।

१- नए जीवन का पल्ला पृष्ठ

देखि तुमने उलटा है आज। -- मगवती बरण कर्मा - नृस्वर्ण की कन्न पर -
माधुरी, अगस्त-नवम्बर, १९२८ पृष्ठ १६१।

२- तौ उज्जवल जासु सुमनों में सदा बास करौ,

भग्न हृदय उनकी व्यथा अनिल पौखी -- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि,
पृ० १२

३- इस स्वप्न पर गर्व न करना जो स्वप्न की रानी,

समय रेत पर उतर गया कितने मौती का पानी।

- रामधारी सिंह 'दिनकर' - हुंकार, पृष्ठ ६५।

४- तुमको पहना जगत देस ठे -

यह स्वर्गीय प्रकाश। - सुमित्रानन्दन पन्त, पल्लव, उच्छ्वास, पृ० ३।

५- समझि अलस है मायावी शिशु,

लेह रहे हैं कैसा अभिनय। - सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव, पृष्ठ ४४।

६- बगले विपुल बटुल उधरों ने

वारी से केनिल बुल्वन। - सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव, पृष्ठ ३६।

कुछ उदू मुहावरों^१ दूर करना^२, 'हौसला पस्त होना'^३,
 के भी जदा-जदा प्रयोग हायावादी कवित्तों में प्राप्य है ।

प्रसाद और निराला ने प्रचलित मुहावरों के साम्य पर कुछ सर्वथा
 नए मुहावरें गढ़कर उनकी मोहक शक्ति में प्रस्तुत किया है । जैसे 'जना दुखड़ा रोना'
 के साम्य पर निराला ने 'उत्तर रोना' मुहावरा बना लिया है -

पर संपादकण निरानंद
 वापस कर देते पढ़ सत्वर
 रौ एक पीकि दो में उत्तर ।^४

इसी भाँति 'बैन की बँसी' के साम्य पर प्रसाद ने 'सुख की
 बीन बजाऊँ' मुहावरा बना लिया है -

'बहुत दिनों पर एक बार तो सुख की बीन बजाऊँ' ।^५

समग्रतः मुहावरों का प्रयोग हायावादी भाषा की प्रकृति है
 मेल नहीं खाता तथापि निराला और प्रसाद ने अन्य कवियों की अपेक्षा मुहावरों का
 प्रयोग अधिक और सफलतापूर्वक किया है और उनके द्वारा अपनी भाषा के अर्थ-जायामों
 को नवीन विस्तार दिया है । लौकोक्तियों का प्रयोग हायावादी काव्य में प्रायः
 अप्राप्य है, केवल निराला के काव्य में कहीं कहीं उनका उदाहरण मिल जाता है ।^६

शब्द शक्तियाँ :

भाषा में अर्थ व्यञ्जना की अतृप्तपूर्व क्षमता उत्पन्न करने का श्रेय
 निर्विवाद रूप से हायावादी कवियों को प्राप्त है । इस लक्ष्य-पूर्ति में लड़ाणा और

१- पस्त हौसला होगा

प्यस्त होगा साम्राज्य - सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - जपरा - महाराज
 शिवाजी का पत्र, पृष्ठ ६१ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - कामिका, शरीर स्मृति, पृष्ठ १२२ ।

३- कयशंकर प्रसाद - कामायनी, पृष्ठ ११२ ।

४- ऐसे शिव से गिरजा विवाह,

करने की मुफकों नहीं चाह - सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - जपरा,
 शरीर स्मृति, पृष्ठ १५५ ।

व्यंजना शब्द शक्तियों से उन्होंने भरपूर लाभ उठाया है ।

शब्दों में अर्थ संकोच और अर्थ विस्तार का नियमन करते हेतु ही शब्द शक्तियों का विकास हुआ । एक ही मूल अनुभूति को हल्का जवा गहरा रंग देकर व्यक्त करना शब्दों के सामान्य संयोजन द्वारा संभव नहीं है । ऐसी स्थिति में शब्द की शक्ति ही कवि की सहायिका होती है, जिसके माध्यम से वह अपनी अभीष्ट अर्थ की पूर्णतः अवगति कराने में सफल होता है ।

काव्यशास्त्र के अनुसार - अभिधा, लक्षणा और व्यंजना तीन प्रकार की शब्द शक्तियाँ मानी गई हैं ।

द्विवेदीयुग की काव्यभाषा मुख्यतः अभिधात्मक ही थी, किन्तु कर्तुर्मुक्ती प्रवृत्ति, सूक्ष्म चित्रण के प्रति जाग्रह असाधारण प्रेम तथा भाषा में अर्थ-समृद्धि के विकास की चेष्टा आदि विविध कारणों के फलस्वरूप हायावादी कवियों को पूर्वयुगीन भाषा का स्वरूप अरुचिकर प्रतीत हुआ और उन्होंने लक्षणा और व्यंजना के अधिशासक प्रयोग द्वारा अपनी काव्यभाषा को वैशिष्ट्य प्रदान किया तथा अपनी रचनाओं में अर्थ वैचित्र्य की पूर्ति करके उसे अधिक प्रभावशाली बनाया ।

साहित्य शास्त्र के अन्तर्गत लक्षणा के अनेक भेद प्रभेदों का उल्लेख हुआ है । मुख्यार्थ में बाधा उपस्थित होने पर ही 'लक्ष्यार्थ' अपना चमत्कार दिखाता है । 'लक्ष्यार्थ' के उत्पन्न होने के दो कारण होते हैं - छद्म और प्रयोजन । इनके आधार पर लक्षणा के दो भेद किये गए हैं - छद्म और प्रयोजनवती । इसी प्रकार उपादान और उपलक्षणा के आधार पर 'उपादान लक्षणा' और 'लक्षणा-लक्षणा' उपमान और उपमेय के आरोप या अणुवस्तान के आधार पर 'सारोपा' और 'साध्यवस्ताना' सादृश्य और सादृश्येतर आधार की दृष्टि से 'गौणी' और 'शुद्धा' भेद किये गए हैं । इनके अतिरिक्त इन सब भेदों के परस्पर मिश्रित रूप भी बहुत से हैं । हायावादी काव्य में भी लक्षणा के अनेक परंपरागत रूप उपलब्ध हैं । जैसे -

छद्म लक्षणा - (छद्म के आधार पर लक्ष्यार्थ का ग्रहण)

* है ऊँचा बाज मगध शिर

नत मस्तक बाज हुआ कलिंग ।^१

१- कविकांकर प्रसाद - छहर, अशोक की चिन्ता, पृष्ठ ४६ ।

मगधशिर और कलिंग यहाँ मगध और कलिंग यहाँ मगध और कलिंग के निवासियों के पीछे है और इस लक्ष्यार्थ को ग्रहण करने का कारण 'बिड़' है ।

प्रयोजनवती लक्षणा - (जिसे विशेष प्रयोजन से जब लक्षणा का प्रयोग हो) -

* शीतल ज्वाला जलती है, ध्वनि होता दुःख जल का ।

यह व्यर्थ साध कल चकर करती है काम अनिल का ।^{११}

इन पंक्तियों का मुख्यार्थ ग्रहण करने में बाधा यह है कि ज्वाला कभी शीतल नहीं होती, और जल ज्वाला को बुझाने का काम करता है, वह ध्वनि नहीं हो सकता । परन्तु लक्षणा से यहाँ 'ज्वाला' का जो 'विरहजन्य पीड़ा' है । 'प्रिय' के प्रति गहन प्रेम का प्रतिकूल होने के कारण वह पीड़ा भी कवि को अप्रिय नहीं है, वही दृष्टि है ज्वाला को 'शीतल' कहा गया है । अतः प्रेम के समान ही प्रेम की पीड़ा भी आनन्ददायी है । वियोग पीड़ा के फलस्वरूप नेत्रों से प्रवाहित होनेवाले अश्रु उस विरहाग्नि को प्रदीप्त करते हैं अतएव वे ध्वनि हुए ।

उपादान लक्षणा - (मुख्यार्थ अपने स्वरूप को बनाए रखकर लक्ष्यार्थ का सहायक हो)

* सुली उसी समणी-दृश्य में

जलस चेतना की बातें ।^{१२}

जलस चेतना की बातें सुलना अर्थात् चेतना का प्रबुद्ध होना । इसमें लक्ष्यार्थ भी पुरजित है क्योंकि बात सुलना भी सचेत होने का लक्षणा है , इसलिए यहाँ उपादान लक्षणा कार्यरत है ।

लक्षणा- लक्षणा - (मुख्यार्थ अपने स्वरूप को छोड़कर लक्ष्यार्थ का उपलक्षणा मात्र रह जाये) -

* अश्रु से मधुकण लुटाता जा यहाँ मधुमास ।^{१३}

- अश्रु से मधुकण लुटाना यहाँ पर पीड़ा का आनन्द प्रदान करने के अर्थ का व्यंजक है ।

१- अमरकोश प्रसाद - बाण, पृष्ठ १० ।

२- अमरकोश प्रसाद - लहर, प्रलय की छाया पृष्ठ ७६ ।

३- महादेवी कर्मा - आधुनिक कवि , पृष्ठ ५३ ।

षारोषा लक्षणा - (उपमान और उपमेय में क्रोध भाव होते हुए भी उपमेय शेष रहता है) -

* इस हृदय कमल का धिरना जलित जलकों की उलफन में
बाँधु मरद का गिरना, भिलना निश्वास पवन में ॥^१

यहाँ हृदय और उसके उपमान कमल में पूर्ण साम्य होते हुए भी विश्वास के पवन में मिलने की क्रिया द्वारा हृदय का पृथक् अस्तित्व फलक जाता है।

साध्यवसाना लक्षणा - (उपमान और उपमेय में ऐसा स्वीकरण हो जाए कि उपमेय जाच्छादित हो जाये और केवल उपमान द्वारा ही उपमेय का बोध हो ।)

* कौन हो तुम वसंत के दूत
चिरस पत्तकड़ में अति सुकुमार ।
धन तिमिर में चपला की रेत
तफा में शीतल मंद बयार ॥^२

यहाँ वसंत के दूत से अभिप्राय वसंतागम का सूचक दैनेवाली कौकल के समान मधुरवाणी वाले से है। इसी प्रकार चपला की रेत चपला की रेत तदुक्त उज्ज्वल एवं कान्तिमान तथा शीतल मंद बयार का प्रयोग शीतल मंद बयार के समान सुखानुभूति करानेवाले के अर्थ में हुआ है।

गौणी लक्षणा - (सादृश्य के आधार पर लक्ष्यार्थ का बोध कराया जाये)

* किंजल्क जाल है बिसरी
उड़ता पराग है रुला ।
है स्नेह सरोज झारा,
विकसा मानस में सुखा ॥^३

१- जयशंकर प्रसाद - बाँधु , पृष्ठ १२ ।

२- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - कदाहर्ष , पृष्ठ ४५ ।

३- जयशंकर प्रसाद - बाँधु, पृष्ठ २८ ।

शुद्ध लक्षणा - (सादृश्य के अतिरिक्त अन्य संबंधों कार्य, कारण, कौमि भाव पर आधारित लक्षणा)

* बीच भी हूँ मैं तुम्हारी रागिनी भी हूँ ।^१

यहाँ बीच और रागिनी के कार्यकारण संबंध का आधार ग्रहण करके लक्षणा का प्रयोग हुआ है ।

इसी प्रकार लक्षणा के निश्चित रूपों से भी एक उदाहरण लायावादी कविताओं में मिलते हैं जैसे -

प्रयोजनवती गौणी साध्यवसाना गौणी लक्षणा -

* विद्रुम सीपी संपुट में मोती के दाने कैसे

हैं हंस न शुक यह फिर क्यों कुनने लो मुकता ऐसी ?^२

इस छंद में उपमेय का उपमान में लीप हो गया है, विद्रुम सीपी संपुट , रक्तिम ज्वरों , मोती के दाने , सुंदर दांतों तथा ' शुक' नासिका के उपमान रूप में प्रयुक्त हुए हैं : मुख्यार्थ बाधित होने से लक्ष्यार्थ का बोध यहाँ सादृश्य संबंध के आधार पर कराया गया है, अतएव यहाँ प्रयोजनवती गौणी साध्यवसाना लक्षणा हुई ।

इसी प्रकार - प्रयोजनवती शुद्ध साध्यवसाना लक्षणा लक्षणा -

* मकमल फकीर गर्जन था

बिजली की नीरव माला ।

पाकर इस शून्य कृप्य को

सब ने वा डेरा डाला ॥^३

यहाँ अप्रस्तुत योजना सामिप्राय है, उपमान और उपमेय में जैव भाव है, मुख्यार्थ को बाधित करके लक्ष्यार्थ सादृश्येतर संबंध के आधार पर उत्पन्न हुआ है तथा मुख्यार्थ लक्ष्यार्थ का उपलक्षणा मात्र रह गया है, इसलिए यहाँ प्रयोजनवती शुद्ध साध्यवसाना -लक्षणा-लक्षणा है ।

१- महादेवी वर्मा - वाघुनिष्ठ कवि, पृष्ठ ३३ ।

२- जयशंकर प्रसाद - बाँसू, पृष्ठ २३ ।

३- जयशंकर प्रसाद - आँसू , पृष्ठ १५ ।

वास्तव में हायावादी कवियों की विशेषता लाक्षणिक प्रयोगों में नहीं वरन् लाक्षणिक प्रयोगों में नया चमत्कार उत्पन्न करने में है और यह चमत्कार उत्पन्न किया गया है अप्रस्तुत योजना के माध्यम से। पुर, बिहारी, घनानंद पद्माकर आदि कवियों की रचनाओं में लाक्षणिक वैचित्र्य के अनेक श्रेष्ठ उदाहरण प्राप्य हैं, किन्तु वे अधिकांश उदाहरण सारोपा के हैं साध्यवसाना प्रायः उपादान-मूला है और छड़ि या उपलक्षणा मात्र पर आधारित है। उपादान-लक्षणा मध्ययुगीन कवियों को विशेष प्रिय रही हैं, जैसे "निसपिन बरगत नैन लारै" में नैन अपने वाच्यार्थ को बनाए रखकर भी अश्रु वर्णन का भाव व्यक्त करते हैं। स्वाम रंग उस समय के कवियों द्वारा अत्यधिक प्रयोग के कारण कृष्ण के लिए छड़ि बन गया। बहुत से मुहावरे जिस का बीरना, मन लेना आदि भी प्रयोगाधिक्य से परंपरामुक्त होकर वाच्यार्थ जैसे हो गए किन्तु हायावादी कवियों ने परंपरागत प्रयोगों का आश्रय नहीं लिया। हायावादी कवियों जैसी अप्रस्तुत योजना पूर्व युगों में प्रायः दुर्लभ है। इसी कारण उपर्युक्त उदाहरणों को ध्यानपूर्वक देखा जाए तो वे लक्षणा के परंपरागत रूपों को प्रकट करते हुए भी परंपरागत नहीं हैं। उनमें नई भाषा और नया आकर्षण है।

लक्षणा के बहूधा दुहरे प्रयोग भी हायावादी कविताओं में दिलाई देते हैं, यद्यपि इनसे भावों में दुर्बोधिता आ गई है जो -

“ कृणियों के गंभीर हृदय सी,
बच्चों के तुल्ले मय सी ।”^१

इन पंक्तियों में “मय” का लक्ष्यार्थ है - मय का कारण” और तुल्लेमय का लक्ष्यार्थ है - “तुल्लाते हुए व्यक्ति द्वारा व्यंजित मय”।

व्यंजना -

कविता की किसी पंक्ति में मुख्यार्थ और लक्ष्यार्थ के समाप्त हो जाने के बाद भी यदि किसी अन्य अर्थ का बोध होता है, उसे व्यंग्यार्थ कहा गया है, और शब्द की जिस शक्ति के द्वारा व्यंग्यार्थ को प्रकट किया जाता है उसे ही “व्यंजना” कहते हैं।

१- सुनिवानन्दन पन्त - पल्लव, पृष्ठ ६६।

‘अभिधा’ और ‘लदाणा’ केवल शब्द के सहारे चमत्कार उत्पन्न करती है किन्तु व्यंजना अर्थ के द्वारा भी अन्यार्थ व्यंजित करके कविता में चमत्कार लाती है। लदाणा अभिधा के बिना फँस रहती है, किन्तु व्यंजना उससे जागे की वस्तु है वह वाच्यार्थ से जागे प्रतीयमान अर्थ प्रकट करके पाठकों को आनंदित करती है। व्यंजनापूर्ण काव्य इसी कारण सर्वश्रेष्ठ माना गया है।

व्यंजना के भी अनेक सूक्ष्म भेद प्रभेदों का निरूपण काव्यशास्त्र में हुआ है, किन्तु मुख्यतः व्यंजना दो प्रकार की होती हैं; शब्दों द्वारा चमत्कार उत्पन्न करनेवाली - शाब्दी व्यंजना और अर्थ के द्वारा चमत्कार उत्पन्न करनेवाली आधी व्यंजना।

हायावादी काव्य में व्यंजना का बाहुल्य है। मध्ययुग के पुर, बनानन्द, बिहारी आदि की रचनाओं में व्यंजना की कान्ति से दीप्त प्रचुर उदाहरण उपलब्ध है। हायावादी कवियों ने सड़ी बोली को भी व्यंजना शक्ति से संपन्न और प्रभावशालिनी बनाकर पूर्ववर्ती ब्रजभाषा के सिद्ध कवियों से प्रत्यक्षातः होड़ ली है।

हायावादी काव्य में अभिधा के आश्रित व्यंजनाओं की संख्या अत्यंत परिचित है, इनकी अपेक्षा लदाणामूला शाब्दी व्यंजनाएँ बड़े परिमाण में उपलब्ध हैं जैसे -

‘जल उठा स्नेह दीपक सा नवनीत हृदय था मेरा।

अब शेष धूम रेखा से चित्रित कर रहा अविरा ॥’^१

यहाँ प्रथम पंक्ति में प्रयोजनवती सारोपा लदाणा लदाणा है और द्वितीय पंक्ति में प्रयोजनवती साध्यसमाना लदाणा लदाणा। इनमें विरहजन्य निराशा की अतिशयता व्यंग्य है। इसी प्रकार -

‘फँका है दिग्भ्रान्त, रात की मूर्च्छा गहरी

बाज मुजारी बने ज्योति का यह लघु प्रहरी

कब तक लौटे दिन की छलक

तब तक यह जागेगा प्रतिफल

रैसाजों में भर आभाजल

दूत धर्म का इसे प्रभाती तल करने दो ।^१

इन पंक्तियों में महादेवी ने व्यंजना के माध्यम से अपनी काव्य साधना का परिचय दिया है। युग की संज्ञा में उनका यह काव्य लयी दीप्त तब तक उनके सदैवों का प्रकाश बिखेरता रहेगा, जब तक प्रभात अर्थात् नवयुग का प्रारंभ नहीं हो जाता। इस व्यंग्यार्थ को प्रकट करने के लिये साध्यवसाना उदात्ता माध्यम रूप है।

बाधी व्यंजना -

छायावाद में ऐसे उदाहरण भी पर्याप्त मात्रा में उपलब्ध हैं जहाँ व्यंजना शब्द के आश्रित न होकर जी में केन्द्रित हैं। जैसे -

‘ आज वन में फिक फिक में गान
विटप में कल कल में सुविकास
कुसुम में रज रज में मधुकण
सलिल में लहर, लहर में लस ।^२

इन पंक्तियों में ‘आज’ शब्द महत्वपूर्ण है। ‘आज’ से व्यंजना है कि वसंत जा गया है क्योंकि वन में कौकल अपना गान सुना रही है। ‘कल’ में सुविकास और रज में मधुकण यौवनागम और यौवन की भावकता की ओर उद्दिष्ट करते हैं। ‘सलिल’ में लहर और लहर में लस का व्यंग्य है - जीवन की तरंगित कामनायें और उनका नर्तन। इस प्रकार व्यंजना से इन पंक्तियों का यह अर्थ निकलता है कि मधुर मिलन की भावक झुल जा गई है, ऐसे में संकोच त्याग देना ही उचित है। व्यक्ति अर्थ का आधार यहाँ पर प्रकरण विशेष है, इस कारण यहाँ प्रकरण वैशिष्ट्योत्पन्न बाधी व्यंजना है। इसी प्रकार -

‘ ऐसे दाण बागी बंधकार वन में जैसे विधुत
बागी पृथ्वी तनया कुमारिका हवि, अव्युत ।
देखते हुए निष्कल याद आया उपवन।

विदेह का, प्रथम स्नेह का छतान्तराल मिलन ॥

१- महादेवी वर्मा - दीपलता, गीत सं० १३, पृष्ठ ६०।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन, पृष्ठ ६०।

नयनों का नयनों से गोपन-प्रिय संभाषण
 फलों का नव फलों पर प्रथमोत्थान पवन ।
 कापते हुए किसलय, फरते पराग सुन्दर
 ज्योति प्रपात स्वर्गीय-शांत इवि प्रथम स्वीय
 जानकी नयन कमनीय प्रथम कर्पण तुरीय ।^१

यहाँ देशकाल की शब्दों में उभार कर नव जाग्रत मधुर एवं
 कृत्वात्मिक भावों की व्यंजना ही कवि का क्रीष्ट है अतएव यहाँ पर देशकाल
 वैशिष्ट्योत्पन्न बाधी व्यंजना है । रामकथा के जनक-वाटिका प्रसंग में राम और
 सीता के प्रथम मिलन की स्मृति को वाटिका के तत्कालीन रमणीक वातावरण
 के साथ यहाँ चित्रित किया गया है । कापते हुए किसलय, फरते पराग सुन्दर
 पद प्राकृतिक वातावरण को साकार करने के साथ साथ नव जाग्रत मधुर भावों के
 आवेग हैं कापते कपरी तथा राम-सीता के पारस्परिक स्नेहयुक्त भावों के वर्णन
 के भी सूक्त हैं ।

व्यंजना शक्ति के बाहुल्य के फलस्वरूप ही छायावादी
 कविताओं में ध्वनि का कमत्कार बहुत अधिक दिखाई देता है ।

ध्वनि का कमत्कार रीतिवादी कवियों-बिहारी आदि
 में बहुत अधिक दिखायी देता है किन्तु उनके व्यंग्यार्थ को कामशास्त्र, नायिका मेह
 आदि से पूर्व परिचित हुए बिना समझ पाना कठिन है ; जबकि छायावादी कविताओं
 में बहुधा दुहरी तिहरी व्यंजनाएँ होते हुए भी उन्हें समझने के लिये बुद्धि की
 आवश्यकता अवश्य होती है, किन्तु शास्त्रीय ज्ञान की नहीं । उदाहरणार्थ बिहारी
 का एक प्रसिद्ध दोहा है -

लिखन बैठि जाकी सबिहि, गहि गहि गरब गरुर ।

मये न कैतै जगत के चतुर चितैरे चौर ॥^२

इसमें वाच्यार्थ यह है कि नायिका की सही नायक से

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - कामिका - राम की शक्ति पूजा, पृष्ठ २५१।

२- लाला मगवानदीन - बिहारी बोधिनी, पृष्ठ ६२ ।

कहती है, मैं आपको उस नायिका से मिलवाना चाहती हूँ जिसका चित्र बड़े जहङ्कार पूर्वक बनाने बैठने वाले संसार के जाने कितने चतुर चित्रकार मूर्ख बन गए हैं किन्तु इन पंक्तियों में हिपी व्यंजना को समझ पाना साधारण पाठक के बस की बात नहीं है । चतुर होकर भी चित्तरे उस नायिका का चित्र क्यों नहीं बना पा रहे हैं -- इसके दो कारण हो सकते हैं, एक तो वह नायिका क्यः संधि की अवस्था में है, उसके दाण दाण बदलने वाले रूप को जब तक चित्रकार अंकित करने की चेष्टा करे, वह पुराना पड़ जाता है । दूसरे वह नायिका इतनी सुन्दर है कि उसे देखकर किसी चित्रकार को स्तब्ध हो जाता है, अतएव हाथ रुक जाता है, किसी को 'कंप' होता है, तो रेतारं विकृत हो जाती हैं, और किसी को 'स्वेद' होने से चित्र पर जल कण टपक कर उसके रंगों को धूमिल कर देते हैं । इस प्रकार यौम्य चित्रकार भी अपना कमण्ड मूलकर उसका चित्र बनाने में असमर्थ हो बैठे हैं ।

इस दोहो की तुलना में हायावादी कवि निराला की 'संध्या सुन्दरी' कविता को रत्नकर दें तो सामान्य पाठकों के अक्षुब्ध यौवना अभिव्यक्ति के अनुमावी बादि से अपरिचित होने पर भी अन्धर पथ (पांवड़े बिछा हुआ मार्ग) से 'धीरे धीरे' (कोमलतापूर्वक चरण निःक्षेप करनेवाली) जानेवाली कपली की सुकुमारता और सुन्दरता की सफल व्यंजना हो जाती है ।

दिवसावसान का समय
मधुमय आसमान से उतर रही है
वह संध्या सुंदरी परी सी
धीरे धीरे धीरे ---- 12

तात्पर्य यह कि हायावादी काव्य में व्यंजना बाहुल्य होते हुए भी इन कवियों ने अपनी मौलिकता को अक्षुण्ण रक्खा है ।

प्रतीक विधान -

प्रतीकों की बहुलता हायावादी काव्य की अभिव्यंजना प्रणाली की एक प्रमुख विशेषता है । जयदेव प्रसाद ने हायावाद की विशेषताओं

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - पॉसल, पृष्ठ १३५ ।

का उल्लेख करते हुए इसको भी छायावादी कविता का महत्वपूर्ण उदाण बताया है।^१
 आधुनिक काव्य के अन्तर्गत प्रतीक कौरेजी काव्य के चिन्मल का पर्याय है।
 रामचन्द्र शुक्ल ने प्रतीक को भारतीय काव्यशास्त्र के 'उपलक्षण' का समानार्थी
 मानते हुए इन दोनों का प्रयोग एक साथ किया है।^२

प्रतीक विधान का मूल प्रयोजन भाषा में अर्थ गोप्य की
 सृष्टि करना होता है। 'प्रतीक' में भाव गोप्य और भाव प्रकाश की दुहरी
 सामर्थ्य है फलस्वरूप भाषा के अन्तर्गत उसका महत्व दिगुणित हो जाता है।^३

सामान्यतः 'प्रतीक' शब्द की व्यञ्जनाशक्ति का विस्तार है,
 जिसका अर्थ इन्द्रियातीत, सूक्ष्म अगोचर भाव की इन्द्रियागोचर किन्तु सांकेतिक
 अभिव्यक्ति करना है। इसे अप्रस्तुत विधान का ही एक विशिष्ट अंग कहा जा
 सकता है किन्तु दोनों एक दूसरे के पर्याय नहीं हैं।

प्रत्येक युग की कविता में कुछ उपमान इतने अधिक प्रचलित हो
 जाते हैं कि किसी स्थान पर उनका प्रयोग देखते ही बिना उपमेय का नाम लिये ही
 अभीष्ट अर्थ व्यक्त हो जाता है। उदाहरणार्थ जब तुलसीदास लिखते हैं -

अरुन पराग जलज परि नीके ।

सर्पिहि मृग बहि लोम अंगी के ॥^४

१- जयकिर प्रसाद - काव्य कला तथा अन्य निबन्ध (यथार्थवाद और छायावाद)
 पृष्ठ १२६ - ' ध्वन्यात्मकता , लाक्षणिकता , सौन्दर्यमय प्रतीक
 विधान तथा उपचार कला के साथ स्वानुभूति की विवृति
 छायावाद की विशेषतायें हैं । '

२- रामचन्द्र शुक्ल - हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृष्ठ ६७० -
 ' ऐसे अप्रस्तुत अधिकतर उपलक्षण के रूप या प्रतीकत्व
 (Symbolic) होते हैं ---- । '

३- Arthour Symons - The symbolist movement in Literature (1958)
 page 2. - In a symbol there is concealment and
 yet revelation hence therefore by silence and
 by speech acting together, comes a double
 significance ?

४- तुलसीदास - रामचरितमानस, बालकाण्ड ५।३२५

तो कुछ तो प्रसंगवश और कुछ उड़-उड़ उपमानों के प्रयोग के कारण अभीष्ट अर्थ स्पष्ट हो जाता है कि राम द्वारा सीता को सिन्दूर दान की क्रिया का वर्णन किया जा रहा है। 'हाथ' के लिए 'जलज', मुख के लिए 'चन्द्रमा' मुख के लावण्य के लिए 'जमुत' आदि उपमान हमारे वक्ष्यधिक परिचित हैं।

प्रयोगाधिक्य से उड़-उड़ हो जानेवाले उपमान ही कालान्तर में प्रतीक बन जाते हैं किन्तु साधारण उपमानों और प्रतीकों में एक सूक्ष्म अन्तर यह कहा जा सकता है कि उपमान का चयन करते समय कवि की दृष्टि साधारणतया हम साम्य तक ही सीमित रहती है, किन्तु प्रतीक में हम और अर्थ दोनों की समानता पर। बल्कि हायावादी कवियों ने हम और अर्थ दोनों से आगे, प्रभाव साम्य को प्रतीकों के चयन का मुख्य आधार बनाया है। उष्मा, रूपक आदि के द्वारा प्रायः प्रतीक का ग्रहण हो जाता है किन्तु वास्तव में प्रतीक की अपनी पृष्ठ सृष्टि है और उसकी अतिरिक्त समस्त साम्यमूलक कलंकारों से कहीं अधिक व्यापक है। प्रतीक विविष्ट अर्थ की सांकेतिक व्यंजना करते हैं तथापि वे एकैत भी नहीं हैं। एकैत पदार्थ के बोधक मात्र होते हैं और उनके मूल में अभिधा कार्य करती है, जबकि प्रतीक का आधार लक्षणा व्यंजना है तथा उनका लक्ष्य केवल इंगित करना नहीं है। वे संप्रेष्य भाव के प्रति हम या स्थानापन्न होते हैं।

कला के स्थूल परंपरागत उपकरणों के प्रति विद्रोह, अभिनव अभिव्यंजना प्रणाली के आविष्कार की आकांक्षा तथा शृंगार के अभासित अतीन्द्रिय रूप के प्रति मुकाब आदि जैसे कारणों वश हायावादी कवियों ने प्रतीक-पद्धति का आश्रय लिया। भावाभिव्यक्ति का यह साधन जिसमें स्थूल वर्णन के बिना ही संप्रेष्य भाव को अत्यन्त रूप-रूपपूर्ण संस्पर्शों से युक्त करके व्यंजित किया जा सकता है, हायावादी कवियों को अत्यन्त रुचिकर प्रतीत हुआ क्योंकि यह उनके कलागत आदर्शों के अनुकूल था।

हिन्दी कविता के भक्तियुग और रीतियुग - दोनों में ही प्रतीक पद्धति का प्रचलन रहा है। भक्तियुग के कबीर जायसी आदि ने ईश्वर और जीवात्मा के रहस्यात्मक संबंधों के प्रकटीकरण के लिए और रीतियुगीन कवियों ने नायिका-नायक के मिलन स्थल का एकैत देने अथवा सौन्दर्य और विरह वर्णन के अन्तर्गत प्रतीकों का पर्याप्त सहारा लिया है। किन्तु पिछले युगों के - कमल, सूर्य,

संज्ञ, चीन आदि बहुप्रचलित प्रतीक केवल अर्थ ग्रहण कराते थे, रीतिकाल के प्रतीक तो प्रायः सँकेत ही थे, लेकिन हायावादी प्रतीक केवल अर्थ ग्रहण ही नहीं कराते, प्रभाव ग्रहण भी कराते हैं। वे रहस्य ज्ञाना ज्ञायात्मक से ही संबंधित न होकर विभिन्न भावों के मूर्तिकरण हेतु श्रेष्ठ कलागत उपकरण हैं। कलात्मक और प्रभाव साम्य पर आधारित होने के फलस्वरूप हायावादी प्रतीक किमान का पूर्ववर्ती युगों से वैशिष्ट्य प्रकट होता है।

पश्चात्त्य विद्वानों तथा हिन्दी समीक्षकों के द्वारा प्रतीक के अनेक भेद-प्रभेद किये गए हैं, किन्तु उनमें से किसी के भी वर्गीकरण का आधार पूर्णतः वैज्ञानिक नहीं कहा जा सकता। विवेचन में सुविधार्थ, स्थूल रूप से प्रतीकों का निम्न दो वर्गों - स्थूल एवं मूर्त प्रतीक तथा - सूक्ष्म, अमूर्त, वैचारिक या प्रत्यक्ष मूलक प्रतीक - में विभाजन^१ मान्य हो सकता है। यह विभाजन सरल और बोध गम्य होने के साथ साथ अपेक्षाकृत ससंगत भी है क्योंकि हमें प्रतीक के मूलवर्ती भाव के स्वरूप को आधार माना गया है।

हायावादी कवियों ने स्थूल और मूर्त प्रतीक ही अधिक जनवारी हैं। वैचारिक प्रतीकों का हायावादी काव्य में सर्वथा अभाव न होते हुए भी उनकी संख्या अत्यंत परिमित है।

सृष्टि विरोधी और कलागत नव मूल्यों के लन्धेनी होने के फलस्वरूप हायावादी कवियों ने परंपरागत, चिर प्रचलित प्रतीक से ही संतुष्ट न रहकर नए उपमानों को प्रयोग की पुनरावृत्ति और प्रसंगानुकूलता से सृष्ट बनाकर अपनी कविताओं में नए नए प्रतीकों की योजना की। उनके द्वारा प्रतीक रूप में अपनाई जानेवाली वस्तुओं के रूप-गुण से हमारा चिर परिचय रहने पर भी पिछले युगों की कविताओं में प्रतीक रूप में उनका प्रचलन नहीं था, अथवा कम था। अर्थात् हायावादी कवियों ने सामान्य वर्गों में पूर्व परिचित वस्तुओं को विशेष वर्गों के लिये सृष्ट बनाकर एक नई परिपाटी बनाई।

१- प्रतिमाकृष्णकल - हायावाद का काव्य शिल्प, पृष्ठ १६६।

प्रतीकों के अर्थवहन और उनके पाठकों द्वारा अर्थग्रहण की प्रक्रिया में हमारे विश्वास आधार कम में रहते हैं। कवि जब सर्वविधित और सर्वानुभूत गुणों से युक्त वस्तुओं को अपने मनोवैर्गों की अभिव्यक्ति का साधन बनाकर प्रतीक रूप में प्रयोग करता है तो ऐसी रचनाएँ दूसरों के मन को सीधे स्पर्श करती हैं। प्रसाद के वासु काव्य की मर्मस्पर्शिता और अभिव्यङ्ग्यता का यही रहस्य है। मैफा, सरिता, समुद्र, नीरदमाला, वसंत, पत्तकड़, लहर, चंद्र आदि को अपनी मनोकलाओं का प्रतीक बनाकर कवि ने अपनी विरहानुभूति को हृदयग्राही रूप में अभिव्यक्त किया है।

प्रतीक योजना में प्रसाद की पटुता के कुछ उदाहरण द्रष्टव्य हैं :-

‘विस्मृति है भादकता है, मूर्च्छना भरी है मन में।

कल्पना रही सपना था, मुरली बजती निर्जीव में ॥’^१

यहाँ मुरली मधुर भावनाओं की प्रतीक है, जिससे नीचे की पंक्ति का अर्थ इस प्रकार होगा कि उस अतीत के मधुमय जीवन की आज कल्पना मात्र शेष रह गई है, वह अतीत बाज स्वप्नवत हो गया है। उस काल की मधुर स्मृतियाँ बाज भी मुरली के स्वरों की भाँति हृदय के शून्य प्रदेश में गूँज रही हैं। मन के सुनेप्त में स्मृतियों की गूँज का निर्जन में मुरली बजने के साथ सादृश्य दिताकर विरह की अनुभूति की व्यंजना करना वस्तुतः अप्रस्तुत विधान का ही अंग है किन्तु ‘मुरली’ उन स्मृतियों की मिठास और उनके प्रति कवि मन के मोह के सुक्ष्म सांकेतिक अर्थों की भी व्यंजना करती है, इस कारण संदर्भ सापेक्ष व्यापक अर्थ व्यंजना की शक्ति अर्जित करके वह यहाँ पर साधारण उपमान न रहकर प्रतीक बन गई है। इसी प्रकार -

‘मैफा मकौर गर्जन था, बिजली थी नीरद माला।

पाकर इस शून्य हृदय को सब ने बा डेरा डाला ॥’^२

इन पंक्तियों में मैफा का प्रतीकार्य भावों का संघर्ष है।

‘बिजली’ वेदना की अनुभूति और ‘नीरदमाला’ बकुलों की धारा का अर्थ बोध कराती है।

१- कविकार प्रसाद - वासु, पृष्ठ २६।

२- कविकार प्रसाद - वासु, पृष्ठ १५।

तथा -

* किंजल्क जाल है बिलोरे
उड़ता पराग है रुखा ।^१

यहाँ भी लक्षणा शक्ति के आधार पर किंजल्क जाल मधुर स्वप्निल क्षणों के प्रतीक रूप में प्रयुक्त हुआ है और पराग के फुटय-रस का प्रतीक है तथा इन दोनों के माध्यम से मन की गहन निराशा और घुनेपन की सूक्ष्म व्यंजना हुई है। इस प्रकार के प्रतीक हायावाद से पूर्व हिन्दी कविता में अप्राप्य थे।

निराला की निम्न पंक्तियों में -

* यहाँ नयनों में केवल प्रातः, के ज्योत्स्ना ही केवल रात ।
रेणु हाये ही रहते पात, मंद ही बहती तदा बयार ॥^२

प्रातः, ज्योत्स्ना रेणु - स्फूर्ति, शान्ति और शीतलता के प्रतीक है।

निराला सुनौल और मधुर ही नहीं व्यंगमूलक और विराट प्रतीकों के कुशल संयोजन में भी समर्थ हैं -

* है जमा निशा, उगलता गगन धन जंघकार
तो रहा दिशा का ज्ञान, स्तब्ध है पवन चार ,
अप्रतिष्ठत गरज रहा पीछे अंबुधि विशाल,
भुंवर ज्यों ध्यान मग्न ; केवल जलती मशाल ।^३

यहाँ जमानिशा गगन विशाल अंबुधि, भुंवर आदि महानाश के विराट प्रतीक हैं। इनके द्वारा राम के अंतर्मन की गहनतम निराशा को अनुभूतिगम्य बनाने का सफल प्रयास हुआ है। जमानिशा और गगन मन के निराश्य की सघनता और विस्तार के व्यंजक हैं। भावनाओं के भीषण उद्वेलन का धर्म-साम्य अंबुधि के गर्जन से है अतएव अंबुधि विशाल मानसिक संघर्ष का प्रतीक बन गया है। भुंवर निराशा से उद्भूत मन की जड़ता का प्रतीकात्मक रूप है।

१- जयदेव प्रसाद - जगद्गुरु, पृष्ठ २४।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - परिमल, पृष्ठ १०६।

३- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला जमानिका (राम की शक्ति पुजा) पृष्ठ १५०।

नवीन प्रतीकान्वेषण में छायावादी कवियों में पंत का नाम अग्रगण्य है। गंगाजल और मदिरा को पवित्रता और कटुण के प्रतीक बनाकर उन्होंने अत्यंत सुंदर ढंग से प्रयोग किया है :-

‘ कभी तो जब तब पावन प्रेम
नहीं कहलाया पापाचार
तुई मुझको ही मदिरा गण
हाथ क्या गंगाजल की पार ? ^१

नायिका की प्रफुल्लता और पावनता, मन का मोलापन और स्वभाव की मधुरता मृदुता आदि की व्यंजना के लिए पंत ने सर्वथा मौलिक प्रतीकों का चयन किया है -

‘ उष्ण का था उर में आवास
मुकुल का मुख में मृदुल विकास ।
चांदनी का स्वभाव में भास,
विचारों में बच्चों के तास ॥ ^२

कहीं कहीं एक प्रतीक में एक के स्थान पर दो, तीन या चार चार धर्मों का समावेश करके पंत ने छायावाद के काव्य शिल्प को ऐसा वैशिष्ट्य प्रदान किया है जो उसे पिछले युगों के शिल्प से सर्वथा अलग कर देता है। उदाहरणार्थ-

‘ तुम्हारे हृदय में था प्रासा,
संग में पावन गंगा स्नान ।
तुम्हारी वाणी में कल्याणि
त्रिवेणी की लहरों का गान ॥ ^३

त्रिवेणी की लहरों के गान में संगीत लहरी के साथ साथ मधुरता पावनता और शीतलता का भाव भी निहित है ।

१- सुमित्रानन्दन पन्त, पल्लव, जाँघ, पृष्ठ १७ ।

२- सुमित्रानन्दन पन्त, आधुनिक कवि, पृष्ठ ११ ।

३- सुमित्रानन्दन पन्त, पल्लव, जाँघ, पृष्ठ २७ ।

आत्मा और परमात्मा के रहस्यात्मक संबंध को अनुभूतिगम्य बनाने के लिये प्रयुक्त होनेवाले छंदर और सागर के प्रतीक हमारे विर परिरचित हैं, किन्तु महादेवी ने इसके लिए 'वीन' और 'रागिनी' के नए प्रतीक चुने हैं -

* वीन भी हूँ मैं तुम्हारी रागिनी भी हूँ ।^१

अन्वय उन्होंने 'छंदर' को मायाविष्ट जीव का प्रतीक मानते हुए परमात्मा के लिए 'तुंग जल' और मायाजन्य सृष्टि के लिये 'सिन्धु' के प्रतीकों की योजना की है -

* मैं ऊर्मि विरल

तू तुंग जल, वह सिन्धु जल

बापि दोनों को मैं चल चल

धो रही द्वैत के सौ कैतव ।^२

इन प्रतीकों के मूल में शब्द की व्यंजना शक्ति आधार रूप है तथा इनके द्वारा ब्रह्म और माया संवलित संसार के मध्य जीवात्मा की स्थिति के व्यंग्यार्थ की प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति हुई है ।

महादेवी दर्शन के क्षेत्र में सूफीमत से प्रभावित रही हैं । सूफीमत के अनुसार समाधि की अवस्था में ही परमात्मा का साक्षात्कार संभव है । अतएव महादेवी समाधि अवस्था के लिये 'तम' को प्रतीक रूप में लेकर लिखी है -

* करुणामय को माता है तम के परदों में जाना ।

है नम की दीपावलियों तुम फल भर को बुझ जाना ॥^३

सूफीमत के प्रभाववश ही महादेवी भी बाह्य चेतना के विस्मरण में ही प्रिथ्विमिलन संभव मानती हैं अतएव 'स्वप्न' और 'निद्रा' को उन्होंने मिलना-वस्था के प्रतीक रूप में उपयोग किया है -

* नींद में वह पास जाया स्वप्न सा हंस पास जाया^४

१- महादेवी कर्मा - नीरजा, पृष्ठ १६ ।

२- महादेवी कर्मा - दीपशिखा - गीत संख्या ३, पृष्ठ ७२ ।

३- महादेवी कर्मा - आधुनिक कवि, पृष्ठ १६ ।

४- महादेवी कर्मा - आधुनिक कवि, पृष्ठ ७७ ।

व्यक्तिवादी तथा भिन्न भिन्न सिद्धान्तानुगामी होने के फलस्वरूप एक ही प्रतीक का अलग अलग कवियों द्वारा भिन्न अर्थों में प्रयोग भी बहुत सायावादी कविताओं में दृष्टिगत होता है। जैसे 'जालोक' या 'प्रकाश' महादेवी के लिए प्रिय वियोग का कारण है अतएव वे नम की दीपावलियों से बुझ जाने की प्रार्थना करती है, किन्तु निराला के लिए वही 'जालोक' प्रसन्नता और ज्ञान का प्रतीक है -

विश्व नम फलों का जालोक
जुल यह जा एर लैता शोक ।^१

अथवा -

गर्ह निशा वह छी दिशायें, लुं सरौरुह, जो ज्वेतन ।
वही समीरण, जुड़ा नयन मन, उड़ा तुम्हारा प्रकाश कैतन ॥^२

रामकुमार वर्मा ने 'दीपक' को परमात्मा का प्रतीक माना है, और महादेवी ने आत्मा का -

एक दीपक - किरण - कण हूँ ।^३

तथा -

रज्जु में शफमय वर हूँ,
किसी का दीप निष्ठुर हूँ ।^४

प्रभाव साम्य को आधार मानकर प्रतीक योजना के फलस्वरूप, व्यक्ति भेद से एक ही वस्तु का भिन्न भिन्न भावों के प्रतीक रूप में उपयोग हुआ है। जैसे लूहि घृति को देखकर एक कवि पर उसकी तुच्छता अंकित हुई तथा दूसरे पर उसकी निश्चैष्टता। अतएव महादेवी ने 'घृति के कण' का प्रयोग मानवहृदय के प्रतीक रूप में किया और निराला ने 'शान्ति' के प्रतीक रूप में -

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - गीतिका, पृष्ठ ७७ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - गीतिका, पृष्ठ ५६ ।

३- रामकुमार वर्मा - वायुनिक, पृष्ठ २३२ ।

४- महादेवी वर्मा - वायुनिक कवि, पृष्ठ ८८ ।

‘ धूलि के कण में नम ही चाह ।
विन्दु में दुल का करुण क्याह ॥^१

तथा -

वहाँ नयनों में केवल प्रात,
कंद ज्योत्सना ही केवल गात ।
रेणु हार ही रहते पात,
मंद ही बहती सदा ब्यार ॥^२

कभी कभी एक ही रवि द्वारा एक वस्तु को भिन्न भिन्न वर्णों का वाहक बनाया गया है । जैसे वाकाश में उज्ज्वला और विस्तार के गुणों को लेकर पंत एक स्थान पर लिखते हैं - ‘ करुण मोहों में था वाकाश’^३ तो अन्यत्र उसकी शून्यता के गुण को आधार रूप में ग्रहण करके उसे शून्यता के प्रतीक रूप में प्रयोग करते हैं - ‘ पुनः उच्छ्वासों का वाकाश’^४

प्रतीकों का बाहुल्य और पहले से चली आती उनकी कोई परंपरा न होने के कारण तथा एक ही वस्तु को जलग-जलग भावों की प्रतीक बनाने के कारण ही छायावादी काव्य प्रारंभ में अपेक्षित और दुरुह प्रतीत हुआ, परन्तु निरंतर प्रयोग से युग की सामान्य भावधारा में धुल मिलकर वे प्रतीक बुद्धिग्राह्य बन गए । कम से कम इतना तो अविवಾದित है कि नए नए प्रतीकों की योजना ने छायावादी शैली को एक नई मंगिमा दी है जो उसे परंपरा विहित काव्य शिल्प से जलग करती है । इसके अतिरिक्त अविकारितः यह प्रतीक मात्र नए ही नहीं प्रभावशाली भी हैं तथा इनके द्वारा छायावादी काव्यभाषा की दामता विवर्धित हुई है ।

गुण :-

प्राचीन भारतीय साहित्याचार्यों वामन, दण्डी आदि ने गुणों को सामान्य अलंकारों से भिन्न शब्दार्थगत सौन्दर्य विधायक तत्त्व के रूप में स्वीकार किया है । इसी कारण छायावादी काव्य के भाषागत सौन्दर्य एवं सौन्दर्य विधायक

१- महादेवी का - रश्मि , पृष्ठ १६ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - परिष्कृत , पृष्ठ १०६ ।

३- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि , पृष्ठ ११ ।

४- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव , वासु , पृष्ठ १६ ।

तत्त्वों का विवेचन करते समय गुणों की दृष्टि से भी उसका विश्लेषण समीचीन होगा ।

‘वामन’ पहले जाचार्य थे, जिन्होंने काव्य-गुणों का विस्तृत और सांगोपांग विश्लेषण प्रस्तुत किया । उनके अनुसार पद रचना के दस गुण होते हैं - जोष, प्रसाद, श्लेष, समता, समाधि, मायुर्य, सौकुमार्य, उदारता, अर्थव्यक्ति और कान्ति । ये दस गुण ही अर्णुण भी होते हैं । दोनों में अन्तर केवल वाच्य-वाचक का होता है ।^१ जाने चकर जाचार्य मम्मट ने वामन के द्वारा निर्देशित गुणों में अनेक का परस्पर अंतर्भाव संभव देखकर तथा शब्द और अर्थ के आधार पर उनका विभाजन जैतानिक प्रतीत होने के कारण केवल तीन ही गुणों प्रसाद, मायुर्य और जोष की प्रतिष्ठा की ।

हायावादी कवियों में कलात्मक प्रतिभा उच्च कोटि की थी । कला के प्रति उनकी विशेष सज्जता से परिचित होने के कारण यह मानना जर्जस्त न होगा कि हायावादी काव्य में उपलब्ध होनेवाले गुण वाकस्मिक नहीं है बल्कि उनकी सायास योजना की गई है । यद्यपि शास्त्रीयता का पालन हायावादी कवियों का लक्ष्य कभी नहीं रहा, तथापि मावानुमति को अधिकारिक वाक्यार्थ, प्रभावशाली और संक्षेप बनाकर प्रस्तुत करने हेतु कौन कौन से उपाय कच्चा साधन उपयोगी हो सकते हैं, इस विषय का प्रातिमज्ञान उन्हें पर्याप्त रूप में था । गुण-योजना भी इसी प्रवृत्ति का परिणाम है । अनुमति की प्रगाढ़ता और वचनवृत्ता, दोनों का सह अस्तित्व हायावादी काव्य में होने के फलस्वरूप यह गुण एक और उसमें शब्दगत अन्तर्कारोत्पादन में सहायक हुए हैं, दूसरी ओर उनसे अर्थोत्पत्ति की भी वृद्धि हुई है । हायावाद से पूर्व द्विवेदीयुगीन काव्य में प्रसाद गुण का प्राधान्य था । प्रसाद गुण उन शब्दों में होता है जो अर्थ की तुरन्त और स्पष्ट प्रतीति कराने में सक्षम होते हैं । अर्थ गुण के रूप में भी प्रसाद गुण वस्तु के रूप और स्भाव का स्पष्ट बोध

१- वामन - काव्यालंकार सूत्र वृत्ति-

‘जोष : प्रसाद - श्लेष, समता , समाधि, मायुर्य सौकुमार्य उदारता अर्थव्यक्ति , कान्त्यो बन्धु गुणाः - १३,१,४।

शब्दार्थ गुणानां वाच्य वाचक द्वारेण भेद दर्शयति ।’ १३,२,१।

करानेवाला होता है । परन्तु हायावादी कवि द्विवेदी युग से सर्वथा भिन्न ,
सूक्ष्म साक्षितिकता और प्रतीकात्मकता से युक्त अभिव्यञ्जना की नवीन प्रणाली के
विकास के लिये प्रयत्नशील थे, अतएव प्रसाद गुण उनकी रुचि और स्वभाव के अनुकूल
नहीं था । हायावाद की प्रारम्भिक कृतियों में कहीं कहीं इसके उदाहरण प्राप्य
हैं जैसे -

‘ मां बत्ती में जार है
जब राजर्षि विवेकानन्द
तब मग में मलमल बिछवाया
दीपावलि की विपुल जलद ।
बिना पावड़े पथ में क्या है
जानि नहीं चल सकते हैं ?
दीपावलि क्यों की क्या है मां
मंद दृष्टि कुछ रखते हैं ?^१

मन की तरल कोमल अनुभूतियों को हाया प्रतीकों के माध्यम
से प्रच्छन्न रूप में व्यक्त करने की आकांक्षा ही हायावादी काव्य में प्रसाद गुण के
विकास में बाधक हुई ; किन्तु हाया-प्रतीकों की भरमार से क्रिष्ट दुरुह और वर्ग
विशेष की भाषा बन जानेवाली हायावादी काव्यभाषा को तरल और सस्ज रूप
देने हेतु हायावाद के उधरार्द्ध के कवियों बच्चन, नरेन्द्र, नेपाली आदि ने विशेष
प्रयत्न किया, अतएव इनकी रचनाओं में प्रसाद गुण पूर्वार्द्ध के कवियों की अपेक्षा
अधिक है । जैसे -

बच्चे प्रत्याशा में होंगे
नींदी से फाँके रहे होंगे
यह ध्यान पलों में चिड़ियों के भरता कितनी चंचलता है
दिन जल्दी जल्दी ढलता है ।
मुकड़े मिलने को कौन विकल
में होऊँ किसके हित बचल ?
यह प्रश्न शिथिल करता पद को भरता उर में विस्मयलता ।^२

१- सुमित्रानन्दन पन्त - वायुनिक कवि , बाल प्रश्न , पृष्ठ २ ।

२- हरिवंश राय बच्चन - निशा निर्माण , पृष्ठ १ ।

तथा -

मैं सब दिन पाषाण नहीं था ।
 किसी शापकल ही निर्वासित
 लीन हुई चेतनता मेरी ।
 मन मंदिर का दीप बुक गया
 मेरी दुनिया हुई औरी ॥

पर यह उजड़ा उपवन सब दिन बियाबान सुनसान नहीं था ।^१
 हायावादी काव्य में मुख्यतः माधुर्य गुण का सन्निवेश हुआ है क्योंकि हायावादी मुख्य रूप से प्रेम और पौन्दर्य जैसी कोमल अनुभूतियों का काव्य है । हायावादी कवियों में सर्वाधिक सुकुमार और कोमल भावनाओं के कवि होने के नाते पंत और महादेवी के काव्य का तो माधुर्य प्राणभूत गुण है । प्रसाद , निराला , रामकुमार कर्मा आदि अन्य कवियों ने भी कोमल प्रसंगों के अन्तर्गत अनुभूतियों की तरलता और सौकुमार्य को अभिव्यक्ति दैते हेतु इसका कुशल संयोजन किया है ।

शब्द गुण के रूप में 'माधुर्य' का आधार पृथक् पदत्व अर्थात् पृथक् पृथक् छोटे और अक्षरस्त पदों की योजना है है तथा अर्थ गुण के रूप में इसका संबंध उक्ति वैचित्र्य से है । उदाहरणार्थ निम्न पंक्तियों में -

जिनका चुंबन
 बाँकाता मन
 बैसुधपन में भरता जीवन
 मूलों के शूलों बिन नूतन
 उर का कुसुमित उपवन सुना ।
 तेरी सुधि बिन दाण दाण सुना ॥^२

तेरी सुधि बिन दाण दाण सुना - इस संप्रेष्य भाव की व्यंजना में छोटे छोटे पदों और कोमल मधुण, समासहीन शब्द गुंफन के आधार पर उक्ति वैचित्र्य की भी पुष्टि हुई है । इसी प्रकार -

मुकुल मधुपों का मुहु मधुमास
 स्वर्ण सुख श्री , सौख्य का सार,

१- नरैन्द्र शर्मा - प्रवासी के गीत , संख्या ३७ , पृष्ठ ६५ ।

२- महादेवी कर्मा - नीरजा, पृष्ठ ६३ ।

मनोभावों का मधुर किलास
 विश्व सुखता ही का संसार ।
 दृगों में छा जाता सोल्लास
 व्योम बाल का शरदाकाश
 तुम्हारा जाता जब प्रिय ध्यान
 प्रिये प्राणों की प्राण ।^१

यहां लघु असमस्त पदों की योजना प्रिया की स्मृति सदृश मन
 के कोमलतम नाव की कोमल व्यंजना में एहाय्य हुई है । अर्थ व्यंजना की दृष्टि से भी
 पदगत पार्थक्य यहां पर संप्रिष्य वर्ग की व्यंजना में उक्ति वैचित्र्य की सृष्टि करता है ।

एक अन्य उदाहरण द्रष्टव्य है -
 केवल स्मितमय चांदनी रात,
 तारा किरनों के पुलक गात ॥
 मधुपों मुकुलों के चले घात ।
 जाता है झुपकी मलय वात ॥
 सपनों के बादल का दुलार ।
 तब दे जाता है बूंद चार ॥^२

प्रकृति दौत्र में घटित होनेवाले विभिन्न क्रिया व्यापार एवं
 सुन्दर दृश्य वैयक्तिक जीवन में भी सुन्दर स्वप्नों को जगाकर जीवन को थोड़ी देर
 के लिए रस सिक्त कर देते हैं - इस अभीष्ट अर्थका लघु और पृथक्-पृथक् पदों के
 द्वारा संप्रिषण निस्तदैह उक्ति को वैचित्र्य मयी और आकर्षक बनाता है ।

हायावादी काव्य में माधुर्य गुण की प्रधानता है, किन्तु ओज
 गुण का भी सर्वथा अभाव नहीं है । ओज गुण के अंतर्गत वर्णों के संश्लिष्ट विन्यास
 रेफ युक्त अक्षर तथा संयुक्ताक्षरों का प्रयोग करके पदावली में शब्दगत अक्षर
 की सृष्टि की जाती है अर्थात् ओज के रूप में ओज अर्थ प्रौढ़ का धोतक है ।^३

१- सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन, पृष्ठ ४१ ।

२- बयलकर प्रसाद - लहर, पृष्ठ ३७ ।

३- ~~सूक्तान्त निपाठी निराशा - आधिका - रास की उक्ति पूजा, पृष्ठ १५३-।~~

वामन - काव्यालंकार सूत्रवृत्ति - अविश्य प्रौढरोजः ॥ ३, २, २ ॥

छायावादी कवियों में निराला को बीजगुण भाषा के प्रयोग में सर्वाधिक सफलता मिली है जैसे -

‘स्त धूणावर्त, तरंग मंग, उठते पहाड़ ।
जल राशि राशि जल पर बढ़ता जाता पहाड़ ॥
तौड़ता बंध, प्रति संघ धरा, ही स्फीत बड़ा ।
दिग्विजय जय प्रतिफल समर्थ बढ़ता समझा ॥’^१

यहाँ वर्णों का संश्लिष्ट प्रयोग और संयुक्ताक्षर तथा रेफ़ युक्त अक्षरों का विन्यास पद समूह में प्रगाढ़ता का उत्पादक है । प्रत्य के भीष्म दृश्य और हनुमान के उत्तेजित रूप की व्यंजना के फलस्वरूप इन पंक्तियों में अर्थ प्रौढ़ भी पर्याप्त मात्रा में है ।

बीजगुण

बीजगुण की सृष्टि के लिये पदों का विन्यास माधुर्य के सर्वथा विरोधी रूप में होता है । माधुर्य गुण के लिए पृथक् पदत्व का आधार लिया जाता है, उसमें दीर्घ समासयुक्त पदावली का निर्णय रहता है, इसके विपरीत बीज गुण के लिये दीर्घ समास युक्त पदावली विशेष उपयोगी होती है । निराला ने इस प्रकार की पदावली के प्रयोग में विशेष सिद्धि प्राप्त की है, जैसे -

‘राधव-राधव-रावण-वारण-गत-युग्म-ग्रहर ।
उद्धत-लंकापति-मर्दित-कपि-दल-बल-विस्तर ॥
अनिमेष राम विश्व त्रिद दिव्य-शर-मंग-भाव,
विदाग बल कौषड-सृष्टि-सर-रुधिर प्राव ॥’^२

यहाँ शब्दों से पूरे पूरे वाक्य का काम लिया गया है तथा समस्त पद द्वारा अर्थ संप्रेषण हुआ है, अतएव इन पंक्तियों का अर्थ गर्भित स्वतः सिद्ध है ।

फ़ैत ने भी अपनी परिर्वर्तन क्षीणक कविता में बीज गुण का कुशल सन्निवेश किया है :-

लना जलदात चरण तुम्हारे बिन्दु निरंतर,
झौड़ रहे हैं जंग के विदात बड़ास्थल पर ।

सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - अनामिका - राम की शक्ति पूजा, पृष्ठ ५३३ ।
१- बीमन - काव्यालंकार सूत्र गुणि - काव्य प्रौढ़ता: ॥ २, २, २ ॥
२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - किरा, राम की शक्ति पूजा, पृष्ठ ४३ ।

शत शत फैनोच्छ्वसित स्फीत फुत्कार भयंकर ,
धुमा रहै हैं धनाकार जाली का बम्बर ।
मृत्यु तुम्हारा गरल दंत कंकु कल्पान्तर
जलिल विश्व ही विवर वक्र कुँडल दिङ्मण्डल ॥^१

संयुक्ताक्षरों के प्रयोग द्वारा यहाँ पद-रचना में गाढ़त्व और अर्थ-गर्भत्व दोनों का प्रादुर्भाव हुआ है। पंक्त ने कहीं कहीं संधि के आधार पर विशिष्ट शब्दों की योजना द्वारा भावों के सूक्ष्म उतार-चढ़ाव को अभिव्यक्ति देकर आन्तरिक जोड़ गुण की सफल सृष्टि की है। जैसे -

जालोड़ित कंबुधि फैनोन्त कर शत शत फन,
मुग्ध मुर्जगम-सा डींगत पर करता नर्तन ।
दिक् पिंजर में बद्ध गजाधिप सा विनतानत,
वाताहत हो गगन, बर्तित करता गुरु गर्जन ॥^२

यहाँ जालोड़ित, कंबुधि, फैनोन्त, गजाधिप, विनतानत, वाताहत आदि संधि युक्त शब्द शाब्दिक और आर्थिक दोनों प्रकार के जोड़ गुण की उत्पत्ति में सहायक हुए हैं। इसी प्रकार निराला ने भी संधि युक्त शब्दों की योजना द्वारा अर्थप्रौढ़ि की सिद्धि करके जोड़ गुण की सफल सृष्टि की है, उदाहरणार्थ -

गर्जित प्रलयाव्य ह्युव्य ह्युमत केवल प्रबोध,
+ + + + +
विंध महौल्लास से बार बार आकाश विमल ॥^३

इन पंक्तियों में 'आ' तथा 'औ' की संधि पर आधुत प्रलयाव्य और 'महौल्लास' शब्द विस्तार एवं भावों के आरोह की सूक्ष्म योजना करते हैं।

संधि के आधार पर अर्थप्रौढ़ि की सिद्धि का यह प्रयोग छायावादी कवियों का मौलिक प्रयोग ही कहा जाएगा, क्योंकि इस हेतु वामन द्वारा बताई गई पाँच रीतियाँ - (१) शब्द के स्थान पर वाक्य विस्तार (२) वाक्य की

१- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि, पृष्ठ ३६ ।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि, पृष्ठ ३८ ।

३- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - आत्मिका - राम की शक्ति पूजा, पृष्ठ १५३ ।

अपेक्षा शब्द का न्यास (३) अन्य प्रकार से कथन विस्तार (४) समास आदि के द्वारा संक्षेपण तथा (५) सामिप्रायत्त्व - है यह सर्वांग पृष्ठा रीति है ।^१

हायावादी काव्य की भाषा के उष्ण विवेक के आधार पर निष्कर्ष हम में यह कहा जा सकता है कि द्विवेदीयुग है प्राप्त खड़ीबोली के भण्डार को हायावादी कवियों ने तत्सम, तद्भव, देशज और कुछ विदेशी शब्दों के मिश्रण द्वारा विस्तृत और समृद्ध बनाया, किन्तु हायावादी कवियों का वैशिष्ट्य शब्द भण्डार के विस्तार में न होकर उसकी जलकृति और सौन्दर्य वृद्धि हेतु किये गए प्रयोगों में है । कलाकार जैसी सजगता के साथ वर्णों एवं शब्दों का गुंफन और उनका मौलिक ढंग है नवीन क्रम में संयोजन करके हायावादी कवियों ने अपनी अपूर्व क्षमता एवं भाषा-संबंधी अपने विस्तृत ज्ञान का परिचय दिया है शब्द संयोजन के वैशिष्ट्य ने हायावादी काव्य की पद रचना को अपूर्व आकर्षण प्रदान किया है, साथ ही उसके द्वारा भाषा की अर्थ शक्ति भी विवर्धित हुई है ।

शास्त्रीयता और व्याकरण के नियम-निषेध की चिन्ता से बढ़कर भाषा को भावाभिव्यंजन में समर्थ बनाना हायावादी कवियों का प्रधान उद्देश्य रहा है । भाषा के परंपरागत प्रयोग जहाँ कहीं भाव-बल में उन्मत्त प्रतीत हुए, वहाँ उनके स्वयं में निस्संकोच परिवर्तन कर लिया गया है । भाषा की अर्थ व्यंजना वृद्धि के लिए लक्षणा-व्यंजना और प्रतीकों से विशेष सहायता ली गई है । हायावादी कवियों का ध्वनि, वर्ण, गंध आदि का सूक्ष्म परिज्ञान उनकी रचनाओं में अर्थ-गौरव की दृष्टि में अत्यंत सहायक हुआ है, साथ ही उसके द्वारा भाषा में ऐन्द्रिय बोध को जगाने की क्षमता भी स्वतः जा गई है। हायावादी काव्यभाषा का नाद-सौन्दर्य अमृतपूर्व है जो वर्ण मैत्रियों के विविध मौलिक प्रयोगों पर आवृत है। भाषा के सौन्दर्य वर्धन हेतु अनेक प्रचलित साधनों का उपयोग भी हायावादी कवियों ने किया है, किन्तु उनकी मौलिकता सर्वत्र अदृष्ट रह गई है ।

१- वामन - ब्राह्म काव्यालंकार सूत्र वृत्ति :

- कस्यस्य प्रौढिरोजः ।

कस्यस्याभिव्यस्य प्रौढिः प्रौढत्वमोज ।

पदार्थ वाक्यत्वकम वाक्यार्थं च पदामिधा ।

प्रौढिव्यासिसमाप्ता च सामिप्रायत्वमेव च ॥ ३, २, २ ।

शायवादी काव्य की भाजा प्रतिभा संपन्न सव्य-शिल्पी कवियों के हाथों एक और तो अपनी अर्थ- दामता के किण्व द्वारा गरिमामयी बनी, दूसरे, विभिन्न सौन्दर्यात्पाक तत्वों के सन्निवेश द्वारा उसमें नवीन कान्ति, बहुमत वाक्यार्णव और अतृप्त मंगिमार्ग की प्रकट हुई तब अर्थ गरिमा और श्री संपन्नता से युक्त होकर वह अपने किण्व के उच्चतम शिखर पर पहुँच सकी ।

ब ध या य - ६

हायावादी काव्य की शैली

हायावादी काव्य शैली की मूमिका :

शैली शब्द का प्रयोग जीवन के विभिन्न क्षेत्रों में भिन्न भिन्न स्थानों में होता है। साहित्य में शैली से तात्पर्य अभिव्यक्ति की प्रणाली से है। अभिव्यक्ति की प्रक्रिया बाह्य तत्वों तक ही सीमित नहीं होती, कवि अथवा साहित्यकार का अन्तर भी उसमें सम्मिलित रहता है। कवि का संपूर्ण व्यक्तित्व उसकी भावनायें विचार, संवेदनायें और अनुभूतियाँ, सभी शैली के माध्यम से मुखर होती हैं। शैली कवि के व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति है।

जीवन परिवर्तनशील है, जीवन के परिवेशों में परिवर्तन के साथ साथ व्यक्ति के व्यक्तित्व और व्यक्तित्व का निर्माण करनेवाले तत्वों, अनुभूतियों विचारों आदि में भी परिवर्तन होता है। सामान्य मनुष्य के रूप में साहित्यकार अथवा कवि भी इस परिवर्तन की प्रक्रिया से मुक्त नहीं रह पाता। अतएव उसकी शैली में समय-समय पर परिवर्तन की संभावनायें निहित रहती हैं। समान परिस्थितियों में रहते हुए भी मानसिक गठन के अंतर के फलस्वरूप दो व्यक्तियों का व्यक्तित्व एक जैसा नहीं होता। इसी कारण समकालीन कवियों में भी प्रायः शैलीगत असमानता उद्घात होती है। तात्पर्य यह कि प्रत्येक युग के काव्य में शैलीगत परिवर्तन और एक ही युग में शैलीगत वैविध्य दिखाना एक स्वामाकिक बात है। व्यक्तित्व भेद से शैलियाँ अन्त ही सकती हैं, किन्तु किसी युग विशेष के कवियों की रचनाओं में प्राप्त होनेवाले शैलीगत सामान्य लक्षणों के आधार पर उस युग की काव्य-शैली की समीक्षा की जाती है। कविता में भाव-महा की आन्तरिक कान्ति अथवा सौन्दर्य की रचना प्रक्रिया के माध्यम से ही अभिव्यक्ति मिलती है। काव्य की विषय-वस्तु और कवि के विचार एवं अनुभूतियाँ जिस प्रकार की होंगी, अभिव्यक्ति की शैली भी उन्हीं के अनुरूप स्वामाकिक रूप में गठित हो जाती है।

हायावाद के पूर्व, द्विवेदी युग सुधारवाद और नैतिक उच्चादर्शों का युग था। उसकी सुधारवादी नीतियों का प्रभाव तत्कालीन काव्य में स्पष्टतः दिखाई देता है। ज़ादर्स कथन और नैतिक उपदेशों की भरमार के कारण द्विवेदीयुगीन काव्य में भावमयता की कमी और बौद्धिकता का आधिक्य हो गया। बौद्धिकता है बौद्धिक विचारों, अनुभूतियों की अभिव्यक्ति भी उसी के अनुरूप नीरस, फीकी और आकर्षण विहीन रूप में हुई। द्विवेदी युग की अभिव्यक्त बौद्धिकता प्रधान नीति और उपदेशों से पूर्ण शैली के मूल में रीतिकालीन अतिशय झूठारी, कृत्रिम और भावहीन काव्य के विरुद्ध प्रतिक्रिया थी। हायावाद में द्विवेदी युग के विरुद्ध प्रतिक्रिया हुई। हायावादी कवि अपने साथ भाव, विषय और विचार गत नवीनता लेकर आकृष्ट हुए। इस नवीनता की जड़े उनके तत्कालीन परिवेश में निहित हैं। वास्तव जीवन की परिस्थितियाँ उनके अंतर्गत से सर्वथा भिन्न थी; सामाजिक सांस्कृतिक, राजनीतिक शक्तियाँ उनके स्वच्छंद विकास में बाधक सिद्ध हो रही थी, ज़ास्व उन शक्तियों से जुझने और मुक्ति पाने की प्रबल कामना ने उनके द्वारा काव्य क्षेत्र में भाव और विषय गत नवीन सामग्री का चयन कराया और उसी स्वाभाविक प्रक्रिया में काव्य के कलेवर को भी नवीन प्रसाधनों से सुसज्जित किया। हायावादी कवियों के नवीन सौन्दर्य बोध, प्रेम और सौन्दर्य विषयक कोमल अनुभूतियों, परोक्षा संबंधी सूक्ष्म रहस्यात्मक चिन्तन और अमूर्त अतीन्द्रिय को मूर्त रूप देने की प्रवृत्ति के साथ द्विवेदीयुग की गथात्मक शैली का किसी प्रकार ताल-मेल नहीं था। इसीलिए इन कवियों ने भावाभिव्यक्ति हेतु अपने मनोनुकूल नवीन अभिव्यक्ति प्रणाली की खोज की और इस क्षेत्र में नए नए प्रयोग करके अपनी स्वच्छन्द प्रकृति और मौलिक प्रतिभा का परिचय दिया।

व्याप्त रूप में, भाषा, शब्द-योजना, छंद, अंशकार, शब्द शक्तियाँ, कल्पना तत्त्व, बिम्ब-विधान आदि अभिव्यक्ति के समस्त साधन शैली के अवयव कहें जा सकते हैं। प्रत्येक कवि अपनी प्रतिभा और प्रकृति के अनुरूप इन तत्वों के सहयोग द्वारा अपनी भावानुभूति जैसा काव्यगत सत्य की व्यंजना करता है, किन्तु श्रेष्ठ कवि वही समझा जाता है जिसकी शैली काव्यगत सत्य की औचित्यपूर्ण व्यंजना में समर्थ हो। औचित्यपूर्ण अभिव्यक्ति के कारण ही काव्य शैली में उत्कृष्टता उत्पन्न होती है और औचित्यपूर्ण अभिव्यक्ति की मात्रा के अनुसार विभिन्न कवियों की

शैलियों परस्पर भिन्न रूप ग्रहण करती हैं। इसी कारण भारतीय साहित्य शास्त्र में शैली के अन्तर्गत औचित्य को अत्यन्त महत्वपूर्ण माना गया है, काव्य के अन्य समस्त तत्त्व उसी में समाहित हैं।

भाषानुमति को प्रकट करने का मुख्य माध्यम भाषा है। छायावादी काव्यभाषा के विवेचन के अन्तर्गत यह स्पष्ट किया जा चुका है कि छायावादी कवियों ने चित्रमयी, प्रतीक बहुला और लड़ाणा व्यंजना शब्द शक्तियों से युक्त भाषा का प्रयोग किया है। इन भाषागत तत्त्वों से काव्य-गत पहलू भी अपरिचित नहीं था, छायावादी कवियों की सिद्धि इसी में है कि उन्होंने चिर-परिचित काव्यावयवों में नवीन प्राण प्रतिष्ठा करके उनकी औचित्यपूर्ण योजना द्वारा अपनी अभिव्यंजना प्रणाली को नया और आकर्षक रूप विन्यास दिया। लड़ाणिक प्रयोगों के बाहुल्यवश छायावादी शैली में एक विशेष प्रकार की कृता का समावेश हो गया है। कथ्य को सर्वत्र बनाकर प्रस्तुत करने के लिये सूक्ष्म, संश्लिष्ट चिन्मयों की योजना छायावादी शैली की महत्वपूर्ण विशेषता है। छायावाद के प्रारंभिक कवियों में अपनी बात को सीधे और सरल ढंग से न कहकर अलंकारिक रूप में व्यक्त करने की विशेष प्रवृत्ति लक्षित होती है। अलंकारों के विज्ञान में, विशेषकर अप्रस्तुत योजना के अन्तर्गत कवि को उसकी कल्पना शक्ति से बहुत अधिक सहायता मिलती है। कल्पना शक्ति की उर्वरता के आधार पर ही कवि नए-नए और अनूठे अप्रस्तुतों का विज्ञान करके अपनी अभिव्यंजना को वैचित्र्य एवं विलड़ाणता प्रदान करता है। लड़ाणा, व्यंजना, प्रतीक आदि से संबंधित छायावादी नए प्रयोगों और उनसे उत्पन्न पद-विन्यास के वैशिष्ट्य पर भाषा प्रकरण के अन्तर्गत विचार किया जा चुका है। छायावादी कवियों ने प्रबन्ध रचनाओं की अपेक्षा गीत और प्रगीत ही अधिक लिखे हैं। प्रबन्ध-रचना में विस्तार रहता है और गीत का आकार छोटा होता है, तदनुरूप प्रबन्ध काव्य की शैली में वर्णन दामता अपेक्षित होती है और गीति काव्य की शैली में संक्षिप्तता के गुण की। अपनी रचनाओं में संक्षिप्तता गुण का प्रवेश कराने के लिए छायावादी कवियों ने सांकेतिक शैली का आश्रय लिया है। इस सांकेतिक शैली में लड़ाणिकता, प्रतीकात्मकता, व्यंजकता, चित्रात्मकता आदि सभी विशेषताएँ अंतर्भूत हो जाती हैं। अस्तु यहाँ पर छायावादी शैली की वैशिष्ट्य प्रदान करोवाले अवशिष्ट महत्वपूर्ण

तत्प्रां बिम्ब विधान और चित्रण कला तथा उक्त कृता का विवेचन तथा काव्य रीतियों के संदर्भ में छायावादी शैली का विश्लेषण ही अभीष्ट है ।

बिम्ब विधान और चित्रण कला -

काव्य शैली के अन्तर्गत चित्रण कला का अत्यधिक महत्त्व है । काव्य में रस ग्रहण मात्र से काम नहीं चलता । बिम्ब ग्रहण भी अपेक्षित होता है ।^१ यह बिम्ब ग्रहण कराने की सामर्थ्य ही काव्य शैली की चित्रात्मकता है, जिसके माध्यम से कवि वर्ण्यवस्तु का पूर्ण चित्र पाठक के हृदय में सजीव साकार कर देता है ।

सामान्य जीवन में हम अनेक बार यह अनुभव करते हैं कि किसी के कोई बात कह देने से अथवा उपदेश देने से बुद्धि अभिभूत हो जाती है किन्तु हृदय प्रायः अक्रमांकित ही रहता है । हृदय प्रभावित तभी होता है जब वस्तु, दृश्य अथवा परिस्थिति को किसी प्रकार शब्दों द्वारा साकार कर दिया जाए । यह शब्द चित्र-जितना ही जीवन्त होगा, उतना ही अधिक इन्द्रिय सँवेष होगा और इन्द्रिय सँवेषता के गुण के कारण वह उतना ही अधिक प्रभावशाली भी होगा । जो कवि इस कला में कुशल है, वही सफल और रससिद्ध कवि कहलाने का अधिकारी है तथा उसी की रचनायें पाठक हृदय को रस-भग्न कर सकने में सक्षम होंगी । क्योंकि "रस विनाशक कवि का काम श्रोता या पाठक में भाव संचार करना नहीं, उसके समस्त भाव का रूप प्रदर्शित करना है, जिसके दर्शन से श्रोता के हृदय में भी उक्त भाव की अनुभूति होती है, जो प्रत्येक दशा में वारंवार स्वल्प ही रहता है ।"^२

सातर्क्य यह कि काव्य में चित्रण ही महत्वपूर्ण है । कवि शब्दों के द्वारा वर्ण्यवस्तु को मूर्तिमान करता है और पाठक उसका बिम्ब ग्रहण करता है । इस बिम्ब ग्रहण की प्रक्रिया में पाठक हृदय की इच्छाओं अथवा भावनाओं का योग स्वतः कवि-हृदय की भावनाओं से हो जाता है । भावनाओं का यह पारस्परिक योग अथवा तादात्म्य ही काव्य का लक्ष्य है ।

उपर्युक्त विवेचन को संक्षेप में हम इस प्रकार प्रस्तुत कर सकते हैं - (क) बिम्बात्मक होना कविता का मूल भूत गुण है (ख) बिम्ब विधान कवि

१- रामचन्द्र शुक्ल - चिन्तामणि भाग १^० कविता क्या है ? पृष्ठ १४५ ।

२- रामचन्द्र शुक्ल - रस मीमांसा, पृष्ठ ८६ ।

की शैलिक प्रक्रिया का वह महत्वपूर्ण का है जो उसके भाव-बोध को संवेध और प्रभावशाली बनाकर कवि और श्रोता या पाठक के हृदय का एकीकरण कराता है तथा (ग) संवेदनशीलता को जाग्रत करने का निश्चित उद्देश्य रखने के कारण बिम्ब का धनिष्ठ संबंध हमारे इन्द्रिय-बोध से रहता है ।

‘भाव’ को मूर्त करनेवाला कहने से बिम्ब को साधारण चित्र जल्वा विचार चित्र समझ लेना भ्रममूलक है । प्रतिबिम्ब जल्वा प्रतिच्छाया केवल दृश्य जल्वा मूर्त वस्तु की ही हो सकती हैं, लेकिन बिम्ब अत्यन्त सूक्ष्म एवं अमूर्त विषयों के सार मूर्त प्रभाव को भी पूर्णतः इन्द्रिय ग्राह्य बना देने में समर्थ होने के फलस्वरूप स्थूल और मूर्त वस्तुओं जल्वा दृश्यों को शब्दों में साकार करनेवाले चित्रों से कुछ विभिन्न होते हैं । चित्र केवल चाक्षुष होते हैं लेकिन बिम्बों का प्रभाव नेत्र-बोध तक ही सीमित नहीं रहता । उनका संबंध पंच ज्ञानेन्द्रियों के अतिरिक्त छठीं सूक्ष्मेन्द्रिय मन से भी रहता है । विचार चित्र भावात्मकता रहित और धारणात्मक होते हैं, जबकि बिम्ब हमारे इन्द्रिय बोध से संबंधित होने के कारण अनुभूतिपरक और भावोन्नेजक होते हैं ।

‘बिम्ब’ का स्थूल दृष्टि से उष्मा, रूपक आदि सादृश्यमूलक जलंकारों से साम्य अवश्य उद्दिष्ट होता है किन्तु बिम्ब उनका पर्याय नहीं है । उष्मा, रूपक आदि का उद्देश्य केवल सादृश्य कल्प मात्र होता है, किन्तु बिम्ब अप्रस्तुत विषय को मूर्तिमन्त करने के सर्वाधिक प्रभावशाली साधन होने के नाते प्रायः सादृश्य का वाधार ग्रहण करते हैं लेकिन इतने में ही उनके ध्येय की पूर्ति नहीं हो जाती । वैषम्य वस्तु का भावात्मक प्रत्यक्षीकरण भी कराते हैं । अतः बिम्ब में अर्थ-व्यंजना की सामर्थ्य अपेक्षाकृत अधिक होती है । उष्मा रूपक आदि सादृश्य का जलंकार उसके सहायोगी उपकरण मात्र कहे जा सकते हैं ।

इस प्रकार बिम्ब केवल भाषा का जालंकारिक प्रयोग ही नहीं है, वरन् का सजीव और इन्द्रिय ग्राह्य रूप प्रस्तुत करने के कारण उसमें अभिव्यक्तिमूलक विविध आध्यात्म होते हैं । वस्तुतः बिम्ब सर्जा के माध्यम से कवि अपनी विविध प्रकार की शिल्पविधियों को उपयोग में लाकर कविता को उसके अन्तिम उद्देश्य की प्राप्ति कराता है । शब्द संस्कार युक्त भाषा से लेकर लक्षणा उपचार, रूपक, उष्मा, ध्वनि चित्र जलंकार आदि अनेक प्रकार की शिल्प विधियाँ

संयुक्त होकर समग्र बिम्ब को पूर्ण बनाने में सहायता करती हैं। इस रूप में काव्य के शिल्प-महा से संबंधित अन्यान्य महत्वपूर्ण तत्व बिम्ब को पूर्णता तक पहुंचाने वाले साधन मात्र हैं।¹

हायावादी कवियों ने अपनी रचनाओं को चित्रमयी और ऐन्द्रिय ग्राह्य बनाने के लिये बिम्बों से भरपूर सहायता ली है। बिम्ब विधान हायावादी काव्य-शिल्प का सर्वाधिक महत्वपूर्ण उपकरण है जिसने हायावादी अभिव्यंजना को समृद्धि प्रदान की है। अंग्रेजी के रोमांटिक कवियों से प्रभावित होने के फलस्वरूप पारंपारिक बिम्बवाद ने भी बिम्बों के प्रति उनकी रुचि में अभिवृद्धि की। लेकिन अंग्रेजी के 'इमेज' के पर्याय रूप में हायावादी काव्य में 'बिम्ब' के स्थान पर 'चित्र' शब्द का प्रयोग हुआ है। पंत ने पल्लव की मूर्तिका में काव्य के अन्तर्गत चित्रभाषा के प्रयोग के विषय में जो कुछ भी लिखा है वह वस्तुतः बिम्बमयी अभिव्यंजना के महत्व का ही प्रतिपादन प्रतीत होता है, क्योंकि उनके शब्दों में बिम्ब के अनिवार्य तत्व - ऐन्द्रिय बोध की स्पष्ट व्याख्या मिलती है - 'कविता के लिये चित्र भाषा की आवश्यकता पड़ती है ---- जिसका माव-संगीत विषुत्कारा की तरह रोम रोम में प्रवाहित हो सके; जिसका सौरभ सुंते ही सांताओं द्वारा अन्दर पैठकर हृदयाकाश में समा जाये। जिसका रस मदिरा की फैल राशि की तरह अपने प्याले से बाहर छलक उसके चारों ओर मोतियों की फाड़ की तरह झूलने लगे, इसे मैं न समाकर मधु की तरह टपकने लगे --- जादि।' ²

चित्र सदैव किसी 'विशेष' का ही होता है, सामान्य का नहीं। वह 'विशेष' कोई व्यक्ति हो, जपवा वस्तु या दृश्य। इस प्रकार चित्रात्मक शैली का अर्थ है सामान्य के जागे विशेष के महत्व की प्रतिष्ठा। हायावादी कवि

1. James R. Kreuzer - Elements of Poetry - Chap.VII, P.221.

- It is clear that the poet brings to the creation of imagery all the poetic techniques discussed throughout this book from connotative diction to metaphor, from simile to onomatopoeia from metonymy to alliteration. Most frequently the poet uses a number of techniques in combination, each contributing its share to the total image.

2- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव (प्रवेश) पृष्ठ 24।

जिसे 'व्यक्तिवाद' के उपासक थे, उसकी नींव में भी 'सामान्य' में विशेष की महत्ता ही है। अतएव सिद्धान्ततः भी चित्रात्मक ऐसी हायावादी शक्तियों के अनुकूल थी। इस चित्रात्मकता ने हायावादी अभिव्यंजना को अभिनव आकर्षण प्रदान किया है।

चित्र किसी भी वस्तु अथवा व्यक्ति का हो उसका लक्ष्य एवम् सौन्दर्य को मूर्तिमान करना ही होता है। सौन्दर्य तीन प्रकार का हो सकता है - रूपगत, भावगत और कर्मगत। रूप-सौन्दर्य में कवि का ध्यान बाह्य आकृति पर रहता है। भाव-सौन्दर्य में कवि का अपना हृदय प्रतिबिम्बित होता है आलोकन की आकृति पर उसकी दृष्टि क्लृप्त नहीं जाती जवा कम जाती है, और कर्म-सौन्दर्य में कार्य व्यापारों की श्रृंखला में संबंधित व्यक्ति, वस्तु, दृश्य आदि देखकर कवि के मन में जो प्रतिक्रियाएँ होती हैं, उनका प्रत्यक्षीकरण होता है। इस प्रकार कर्म-सौन्दर्य चित्रण में बाह्य आकृति और मानसिक भाव सौन्दर्य, दोनों का सम्मिलन ही जाता है।

रूप सौन्दर्य चित्रण की हिन्दी काव्य में सुदीर्घ परंपरा रही है। सुरदास की -

शोभित कर नवनीत लिये ।

धुंदुरनि चलत रेनु तन मंडित मुख दधि लेप किये ॥^१

अथवा -

किलकल कान्ह धुंदुरिनुनि जावत ।

मनिमय कमल नन्द के जागन बिम्ब फरिखै जावत ॥

कबहुं निरखि हरि आप हाँसि कौं कर सौं फरनि चाहत ।

किलकि ईसत राजत द्वे दतिया पुनि पुनि तिहिँ अवगाहत ॥^२

आदि पंक्तियाँ पढ़ते ही एक छोटे से ग्रीष्म शील बालक का चित्र हमारी कल्पना में साकार हो जाता है। तुलसीदास ने भी चित्र-चित्रण की कला में कहीं कहीं अद्भुत कौशल दिखाया है। वन में जाते हुए राम-लक्ष्मण सीता को

१- सुरदास - सुरसागर - दशम स्कंध पूर्वाह्न

२- सुरदास - सुरसागर - दशम स्कंध पूर्वाह्न

देकर ग्राम धुरं उनके चलने के ढंग से सहज अनुमान कर लकने पर भी परिहासक सीता से राम का परिचय पूछती हैं। ऐसी स्थिति में लम्बा और संकोच सीता का जो शब्द चित्र तुलसी ने प्रस्तुत किया है, वह दर्शनीय है -

बहुँर वदन विषुज्जल ढाँकी
पिय तन चितै मोह करि बाँकी ।
लँका मंजु तिरिहै नैननि
निच पति कहैऊ तिन्हहिँ सिय सैननि ॥^१

रीतिकाल के कवि हम-सौन्दर्य के पास उपासक रहे हैं और उसके चित्रण में उन्होंने विशेष कौशल का परिचय दिया है। बिहारी की सतसई सौन्दर्यमयी नायिका के जैकानैक गतिशील चित्रों से पूर्ण है जैसे -

मोह उचै बाँहू उलटि, मोर मोरि मुँह मोरि ।
नीठि नीठि नीतर गई, डीठि डीठि लो जोरि ॥^२

यहाँ पर नायिका की एक एक मुद्रा, एक-एक अनुभाव स्पष्ट है। मतिराम, पद्माकर आदि की रचनाओं में भी चित्रात्मकता के कहीं कहीं अत्यंत सुन्दर उदाहरण उपलब्ध हैं।

द्विवेदीयुग में व निराल्प शैली ही प्रचल रही किन्तु कहीं कहीं चित्रात्मक शैली के भी सुंदर उदाहरण प्राप्य हैं। उदाहरणार्थ मैथिलीशरण गुप्त के 'साकेत' में चरणों में अवनत उमिला को अयदान देते हुए लक्ष्मण का यह चित्र दर्शनीय है -

चूमता था मूमितल को अर्द्ध विधु सा पाल,
बिछ रहे थे प्रेम के दृग जाल बनकर बाल ।
कुन सा सिर पर उठा था प्राण पति का हाथ,
हो रही थी प्रकृति अपने आप पूर्ण सनाथ ॥^३

१- तुलसीदास - रामचरितमानस - अयोध्याकाण्ड, ३, ४। ११७ ।

२- लाला भगवानदीन - बिहारी बोधिनी - दोहा नं० ७०, पृष्ठ २७ ।

३- मैथिलीशरण गुप्त - साकेत - प्रथम सर्ग, पृष्ठ ४१ ।

इस प्रकार अभिव्यंजना की यह पद्धति जिसमें वर्णन की अपेक्षा चित्रण प्रमुख हो गई नहीं थी, किन्तु छायावादी काव्य में चित्रात्मकता शैली का अभिन्न अंग बन गई। पहले के कवियों ने रूप-सौन्दर्य के चित्रण में कहीं कहीं अत्यधिक कौशल दिखाया है। छायावादी काव्य में भी रूप-सौन्दर्य के अनेक जादुई चित्र उपलब्ध हैं, किन्तु छायावादी काव्य का वैशिष्ट्य रूप-सौन्दर्य के चित्रण में न होकर मूलतः भाव-सौन्दर्य के चित्रण में है। इसी स्थिति पर विशेष रूप से बिम्ब योजना की सहायता द्वारा छायावादी कवियों ने अपनी नवीन और उच्चकोटि की चित्रणशक्ति का परिचय दिया है। भावों का सीधा संबंध हमारे हृदय से है, अतएव भावों के समग्र प्रभाव को मूर्तिमान्तर करने के लिये सामान्य शब्द चित्रों की नहीं, बिम्बों की ही आवश्यकता होती है, जो हमारे ऐन्द्रिय बोध को जगाकर कथ्य की सार्थक और प्रभावपूर्ण अभिव्यक्ति में सहायक हो सकें।

पार्श्वात्य स्मालोचना में विविध दृष्टिकोणों से बिम्बों के अनेक पैदा, प्रमेद किये गए हैं जिनमें तीन मुख्य हैं - अभिव्यंजना पद्धति की दृष्टि से, स्वयंसेवक विशेषताओं की दृष्टि से, तथा ऐन्द्रिय बोध की दृष्टि से। ऐन्द्रियबोध को अनेक प्रसिद्ध विद्वानों ने बिम्ब का अविच्छिन्न अंग स्वीकार किया है।¹ अतएव बिम्बों का ऐन्द्रियबोध पर आधारित वर्गीकरण ही सर्वाधिक वैज्ञानिक प्रतीत होता है। ऐन्द्रियबोध के आधार पर स्थूल रूप से बिम्बों का दो वर्गों में विभाजित किया जा सकता है - पञ्चानेन्द्रियों से संबंधित स्थूल संवेदनात्मक बिम्ब तथा छठी-सूक्ष्मेन्द्रिय मन से संबंधित सूक्ष्म संवेदनात्मक बिम्ब।

स्थूल संवेदनात्मक बिम्ब -

छायावादी कवियों ने रूप, रस, स्पर्श, ध्वनि और गंध को स्थायित्व करनेवाले, पंच ज्ञानेन्द्रियों के प्रति संवेदनशील बिम्बों की योजना करके अपनी रचनाओं को अपूर्व प्रभाव दामता प्रदान की है। नेत्रों के प्रति संवेदनवाले अवांश

1. James R. Kreuzer - Elements of Poetry Chap. VII . P. 120.

- " To avoid complications, however, the word imagery is being used here in its historical sense of pertaining to imaginatively perceived sensory experience ."

चाक्षुक बिम्बों में चित्रात्मकता का गुण स्पष्ट रूप से दिखाई देता है। छायावादी कवियों ने अपनी शैली में चित्रात्मकता के समावेश हेतु इस प्रकार के बिम्बों का बड़े परिमाण में और अत्यधिक कुशलतापूर्ण संयोजन किया है। जैसे -

गिर रही पत्तों, फुकी थी नासिका की नोक,
भू छा थी जन तक बढ़ती रही बेरोक।
स्पर्श करने लगी लज्जा ललित कर्ण कपोल,
खिला फुल्ल कदंब सा था मरा गद गद बोल ॥^१

यहाँ प्रसाद ने कामायनी के लज्जा एवं मधुरिमा से युक्त सौन्दर्य को सजीव साकार कर दिया है। इसी प्रकार महादेवी की निम्न उद्धृत पंक्तियाँ द्रष्टव्य हैं :-

यह मंदिर का दीप इसे नीरव जलने दो।
चरणों से चिन्तित जलिन्द्र की मूमि पुनहली।
प्रणत शिरों के ऊँ लिये चंदन की दहली ॥
फरे धुमन, बिसरे ज्वात सित,
धूप बर्ष्य नैवेद्य अपरिमित।
तम में सब होंगे कंतर्हित ॥
सब की जर्जित कथा इसी ली में फलने दो ॥^२

इन्हीं उदासी और शून्यता से पूर्ण मंदिर की शब्दों में मूर्तिमंत करने के ^{लिये} ~~स्वाभाव्य प्रयत्न~~ किये हैं। तीक्ष्ण बिम्ब प्रस्तुत हुआ है, जो उस वातावरण के संपूर्ण प्रभाव को उभारकर सुस्पष्ट बनाता है। तीक्ष्ण बिम्बों की योजना द्वारा वर्ण्य को इन्द्रिय संवेद्य रूप में प्रस्तुत करने की चेष्टा महादेवी की शैली की मूल विशेषता है। एक अन्य उदाहरण द्रष्टव्य है :-

साँस भीना फीना गीला,
लिपटा मुहु वजन था दुकूल।

१- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - वाचनालपत्र, पृष्ठ १०२।

२- महादेवी वर्मा - दीपशिखा, पृष्ठ ८६।

चल अंचल से फर फर करते,
 पथ में जुगनू के स्वर्ण फूल ॥
 दीपक से देता बार बार,
 तेरा उज्ज्वल कितवन विलास ।
 रूपसि तेरा धन कैस पास ॥^१

यहां जुगनुओं और ताराओं के प्रकाश से जन्मग करती रात्रि के समग्र प्रभाव को फीने सौमम्य परिवान में आवेष्टित रूपसी नारी का शीशुष्ट चित्र अंकित करके मूर्तिमन्त किया गया है ।

निराला द्वारा संयोजित बिम्बों में एक और महत्वपूर्ण विशेषता उद्घात होती है । वे नैत्र संवेदन मात्र न करके गति को भी व्यापित करते हैं, वैसे -

“ दिवसावसान का समय,
 मेघमय आसमान से उतर रही है,
 वह सन्ध्या सुन्दरी - परी सी
 धीरे धीरे धीरे ।
 तिमिरांचल में चंचलता का नहीं कहीं आभास
 मधुर मधुर है दोनों उल्लो अवर
 किन्तु ज़रा गंभीर, नहीं है उनमें हास-विलास ”^२

इन संक्रियाओं द्वारा संध्या सुंदरी के रूप और वाक्यता का ही नहीं, उसके प्रत्येक सूक्ष्म स्पंदन का भी स्पष्ट आभास होता है ।

गतिशील बिम्बों की योजना में फंती भी सिद्ध हस्त हैं । उन्होंने अपनी बाकल शीर्षक रचना में बादलों के दाण दाण बदलते रूप को अंकित किया है -

“ कभी चौकड़ी मरते मृग से, मू पर चरण नहीं चरते ।
 मत्त मतंगज कभी झूमते, सजग शक्त नम को चरते ॥

१- महादेवी कर्मा - नीरजा, पृष्ठ १४० ।

२- सूर्यनान्त त्रिपाठी निराला - परिमल-संध्यासुंदरी, पृष्ठ १३५ ।

कभी कोश से अनिल डाल में नीरवता से गूँह भरते ।
 धृष्ट गूँह से बिछन हँसों को बिसराते नम में तरते ॥
 कभी जवानक मूर्तों का सा प्रकटा विकट महा आकार।
 कड़क कड़क जब खँसते हम सब बर्रा उठता है संसार ॥^१

इन पंक्तियों द्वारा बादलों की आकृति के साथ साथ उनकी गति भी साकार होकर संपूर्ण चित्र को इन्द्रिय ग्राह्य बनाती है। हायावादी काव्य के इन चादुक बिम्बों की यही विशेषता उन्हें हम चित्रण की परंपरागत शैली के सामान्य चित्रों से विशिष्ट बनाती है। अंग्रेजी साहित्य समीक्षक जेम्स क्रूजर के अनुसार तो इस प्रकार के गतिबोधक बिम्ब एक अलग कोटि में रखे योग्य हैं, क्योंकि वे पंच ज्ञानेन्द्रियों के अतिरिक्त ताप का बोध करानेवाली और गति का बोध करानेवाली दो अन्य इन्द्रियाँ भी मानते हैं।^२ किन्तु इन दो अतिरिक्त इन्द्रियों की कल्पना तर्क संगत नहीं लगती। 'ताप' का अनुभव त्वचा द्वारा होता है, जिसका गुण 'स्पर्श' है, अन्य कोई इन्द्रिय ताप का बोध नहीं कराती? इसी प्रकार गति का अनुभव भी भारतीय दर्शन में उल्लिखित इष्टी सूक्ष्मेन्द्रिय मन द्वारा ही होता है। अतः गति का बोध करानेवाले बिम्ब वस्तुतः सूक्ष्मेन्द्रिय मन के प्रति संवेदनशील होते हैं। किन्तु हायावादी काव्य में ऐसे बिम्बों का भी प्राचुर्य है जो एक ही समय में स्काधिक इन्द्रियों के प्रति संवेदनशील हैं। पंक्त की उपर्युक्त पंक्तियाँ बादलों की आकृति को स्मायित करने के फलस्वरूप चादुक बिम्ब का उदाहरण है, किन्तु बादलों की गति को साकार करके उनके समग्र शास्त्र प्रभाव का मानस प्रत्यक्षीकरण कराने के कारण वे सूक्ष्मेन्द्रिय मन से भी सम्बद्ध हैं।

चादुक बिम्बों के अतिरिक्त श्रावणिक, स्पर्श विषयी और घ्राण विषयी बिम्बों का भी कुछ विधान हायावादी काव्य में हुआ है जैसे -

बाँसों का मुर मुट

सन्ध्या का फुटपुट

१- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि - पृष्ठ २४।

२- James R. Kreuzer - Elements of Poetry - Chap.VII. P. 116.

- "In addition to the five basic senses two more are important in the study of poetry, namely the thermal sense which enables us to distinguish between heat and cold and kinesthetic sense, which is stimulated by muscular tensions."

है चक्कर रही चिड़ियाँ

टी-बी-टी-टूट - टूट ^{११}

चिड़ियों की चक्कराहट से युक्त तंपूर्ण वातावरण को यहाँ शब्दों द्वारा मूर्तिमंत कर दिया गया है। इसी प्रकार -

उड़ गया जवान्ग ली भू पर

फड़का अपार पारद के पर।

ख शेण रह गए हैं निर्कर,

है टूट फड़ा भू पर जम्बर ॥

फँस गए घरा में समय शाल।

उड़ रहा धुंवाँ जल गया ताल ॥^{१२}

यहाँ परों का 'फड़कना' निर्कर का ख शेण' हो जाना, भू पर जम्बर का टूट फड़ना' शाल का घरा' हैं 'फँस जाना' आदि ध्वन्यात्मक शब्दों के प्रयोग द्वारा धनवीर वर्णों के दृश्य का तंपूर्ण प्रभाव साकार और इन्द्रिय सदैव बनाया गया है। ध्वनियों का संबंध स्मारी श्रवणेंद्रिय से है, अतएव उपर्युक्त दोनों पद्यों में श्रवणिक बिम्बों के अन्तर्गत स्थान रखते हैं। इनकी कर्म व्यंग्यता चाक्षुष बिम्बों से अधिक ही होती है, क्योंकि ये वर्णों के चाक्षुष बिम्बों की जैसा सुक्ष्मतर प्रभाव को सदैव बनाते हैं।

फँस ने' स्नि परिमल ही रेश्मी वायु ^{१३} कलकर रू ही पंक्ति' द्वारा पवन की 'शीतलता' और 'स्निग्धता' को शब्दों में साकार कर दिया है। 'स्नि' शब्द पवन की शीतलता का बोधक है और 'रेश्मी' विशेषण पवन की कोमलता की अनुमूर्ति कराता है। परिमल से उसके सौरभमय होने का भी संकेत मिलता है। इस प्रकार शीतल चंद पुगन्ध वायु के लिये यह एक सर्वथा नवीन बिम्ब है। इसी प्रकार -

प्रणय श्वाघ के मलय स्पर्श से,

हिल हिल लेंसती जपल हर्ष से।^{१४}

१- सुमित्रानन्दन पन्त - युगान्त, पृष्ठ १६।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि - पर्वत प्रवेश में पावस, पृष्ठ १३।

३- सुमित्रानन्दन पन्त - युगान्त, पृष्ठ ६।

४- श्रीमान्त्र त्रिपाठी निराळा - गीतिका, गीत १७।

यहाँ मलय स्पर्श के द्वारा नायिका पर पड़नेवाले प्रणय के स्निग्ध-मौमल प्रभाव को स्पर्शोन्मुख द्वारा सँवैध बनाया गया है।

कहीं कहीं प्राण विषयक अनुभूति को जगाकर वर्ण्य विषय के पारभूत प्रभाव को तीव्रतर रूप देने वाले बिम्ब भी हायावादी काव्य में प्राप्य हैं, जैसे-

‘रक्त रक्तदलों की

मुद्रित मधुर गंध भीनी-भीनी रौन में

बहाती छावण्य-धारा।’^१

रक्तदलों की ‘मधुर’ और ‘भीनी’ गंध यहाँ गुर्जर प्रदेश की रानी कमला की शारीरिक पुगन्ध के साथ-साथ उसके अनुपम सौन्दर्य के समग्र प्रभाव को भी इन्द्रिय गन्ध बना देती है। इसी प्रकार निराला ने -

‘ऊता-मुहुल-हार, गंध मार मार, वही पवन बंद मंदमंदितर।’^२

लिखकर शीतल मंद-सुगंध पवन को स्मारित करनेवाला सुंदर बिम्ब प्रस्तुत किया है।

सूक्ष्म सवैदनात्मक बिम्ब -

हायावादी काव्य में ऐसे बिम्बों का बाहुल्य है जिनका सवैदन ज्ञानेन्द्रियों के प्रति न होकर सूक्ष्मेन्द्रिय-मन के प्रति होता है। प्रत्यक्षातः वे किसी न किसी ज्ञानेन्द्रिय से ही सम्बद्ध प्रतीत होते हैं किन्तु अन्ततः वे मानस सवैदनों को जगाते हैं जहाँ वे इन्द्रियातीत अमूर्त और सूक्ष्म विषयों के प्रभाव को उभारकर सुस्पष्ट बनाते हैं। वस्तुतः इस प्रकार के बिम्ब ही हायावादी अभिव्यंजना की समृद्धि और गौरव के मूलाधार हैं।

हायावादी कवि प्रायः स्पष्ट रेखाएँ न खींचकर कुछ हल्के गहरे रंगों से ‘वर्ण्य’ का हाया-चित्र प्रस्तुत कर देता है, पाठक जिसमें स्वयं अपनी कल्पना द्वारा रंग भरता है। जैसे ‘कामायनी’ की श्रद्धा के रूप वर्णन से संबंधित यह चित्र द्रष्टव्य है :-

‘हृदय की अनुभूति बाह्य उदार, एक लम्बी काया उन्मुक्त,

मधुपवन श्रीद्विज ज्यों शिबु जाल, सुशोभित हो सौरभ संयुक्त

१- जयशंकर प्रसाद - लहर, प्रलय की हाया, पृष्ठ ६२।

२- पुराणान्त निपाठी निराला - नीतिका, पृष्ठ ५।

मधुण गान्धार देश के नील रोम वाले मैणों के कर्म
 ठँक रहे थे उसका वपु कान्त, बन रहा था वह कोमल कर्म
 नील परिधान बीच सुकुमार कुल रहा मृदुल अण्डुला का
 तिला हो ज्यों बिजली का कुल मैव का बीच गुलाबी रंग
 लाह वह मुख पश्चिम के व्योम बीच जल धिरे हो धनश्याम ।
 अरुण रवि मंडल उनको पैद दिताई देता हो हविवान ॥

+ + + + +

धिर रहे थे धुंधराते बाल जैसे अवलंबित मुख के पास,
 नील धन शकल से सुकुमार गुहा भरने को विधु के पास ।
 और उस मुख पर वह मुस्कान, रक्त किसलय पर ले विश्राम
 अरुण की एक किरण अम्लान अधिक जलसाई हो अभिराम । १

यहाँ रैलायें अल्पष्ट हैं, नैवल रंगों की धूमिल छाया है और
 कुछ सकल है । एक ठन्धी काया वाली नारी, जिसके शरीर पर नीला परिधान है,
 गान्धार देश के नीले रंग के मैण कर्म से बना हुआ । उस नीले परिधान में उसके सुकुमार
 शरीर का अण्डुला का रंग लग रहा है, जैसे मैवों के कन में गुलाबी रंग का बिजली
 का फूल खिले हो। मुख पर बिजली धुंधराती काली लटे ऐसी लगती है जैसे नीलवर्णी मेघ-
 तण्ड अमृत की आशा में चंद्रमा के आस-मास मंडरा रहे हो और उस मुख पर खिली हुई
 वह मुस्कान, जैसे सूर्य की एक जलसाई हुई किरण लाल रंग की कलिका पर विश्राम
 कर रही हो ।

इस चित्रण में सूक्ष्म संकेतों के द्वारा धूमिल पृष्ठभूमि में जो
 छाया चित्र उभरता है वह सद्बुद्ध के मन में श्रद्धा के अनुपम सौन्दर्य की मानस-प्रतिमा
 जीवित कर सकने में पूर्ण सक्षम हैं । इसी प्रकार -

* कोमल किसलय के अंचल में नन्हीं कलिका ज्यों छिपती सी ।
 गीबूली के धूमिल पट में दीपक के स्वर में दिपती सी ॥
 मंजुल स्वप्नों की विस्मृति के मन का उन्माद बिलरता ज्यों ।
 पुरमित लहरों की छाया में बुल्ले का विभव बिलरता ज्यों ॥

+ + + + +

माधव के सरस कुतूहल का जाँखों में पानी भरे हुए
नीरव निशीथ में ललितका सी तुम कौन जा रही हो बढ़ती^१

इन पंक्तियों में जो बिम्ब प्रस्तुत हुए हैं वे उत्कृष्ट सूक्ष्म हैं इसी
कारण वे स्थूल इंद्रियों द्वारा ग्रह्य नहीं हो पाते केवल अनुभूति द्वारा इनका ग्रहण
संभव है किन्तु सूक्ष्म होते हुए भी वे अपनी सशक्तता और प्रभाव में किसी प्रकार कम
नहीं हैं । इनके द्वारा सौन्दर्य की सूक्ष्म और अमूर्त चेतना हृदय में मूर्तिमंत हो
जाती है ।

इस प्रकार के सूक्ष्म संवेदनात्मक संश्लिष्ट बिम्बों के कुशल विमान
में लायावादी कवियों में प्रसाद अग्रगण्य है किन्तु निराला, पंत और महादेवी की
रचनाओं में भी इनका प्राचुर्य है । उदाहरणार्थ -

‘ धर कनक थाल में मेघ सुनछा पाटल सा
कर बालारुण का कलश विहग ख मंगल सा -^२

‘ नव छंद धनुष का चीर महाचर अंजन है
जलि गुंजित मीलित पंकज नूपुर रुनकुन है -^३

इन पंक्तियों में महादेवी ने उष्ण और संध्याकालीन सौन्दर्य
के सूक्ष्म और स्पर्शशील बिम्ब प्रस्तुत किये हैं ।

विवस के अवसान और संध्या के आगमन की संधि बेला का एक
उत्कृष्ट सुन्दर, सूक्ष्म और सफल बिम्ब पंत की निम्न पंक्तियों में अवलोकनीय है-

गंगा के चल जल में निर्मल
कुम्हला किरणों का रक्तोत्पल
है मृद चुका अपने मृदु दल ।^४

निराला की निम्न पंक्तियों में -

नयनों का नयनों से गोपन प्रिय संभाषण
पलकों का नव पलकों पर प्रथमोत्थान पतन

१- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - लज्जा सर्ग , पृष्ठ ७६ ।

२- महादेवी वर्मा - नीरजा, पृष्ठ ४ ।

३- महादेवी वर्मा - नीरजा, पृष्ठ ३१ ।

४- सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन, एक तारा, पृष्ठ ८४ ।

कांपते हुए किसलय, करते पराग समुदय

गाते लग नव जीवन परिचय, तरु मलय-वलय---^१

प्रकट रूप से विदेह की वाटिका का चित्रण हुआ है किन्तु वास्तव में कांपते हुए किसलय, करते पराग समुदय आदि बिम्बों के द्वारा कवि ने राम : सीता के प्रथम उत्ताराल-मिलन और उन क्षणों में उनकी हृदयगत सूक्ष्म स्थानुभूति को चित्रित करने का सफल प्रयास किया है। इनके द्वारा जो गूढ़ अर्थ प्रकट हुआ है - (राम और सीता प्रथम साक्षात्कार के क्षणों में जब एक दूसरे पर दृष्टि-विक्षेप करते हैं तो सीता के नेत्र स्त्री सुलभ संकोच से मुंदकर आत्मगोपन करने लगते हैं, किन्तु इस क्रिया द्वारा मौन भाव से वे अपना क्रुराग प्रकट कर देते हैं। सीता की पलकों कुतूहलवश राम की ओर बार-बार उठती हैं, दृष्टि परस्पर टकराती और फिर फुक जाती है। इस मधुर अनुभूति के कारण उनके किसलय समुद्र कोमल ऊपर कांप उठते हैं, मधुर भावनाओं का प्रवाह उमड़ पड़ता है। शब्द रूपी लाल प्रत्यक्षातः कुछ कहने से असमर्थ हो अपने अंतः कलरव द्वारा नवजीवन का संगीत हैड़ देते हैं तथा नव प्रणयी युगम मृदु मंद पवन द्वारा आन्दोलित तरु-लता के समान मन ही मन आनंदित हो फुम उठते हैं।) - उसकी मात्र अंतः प्रतीति ही संभव है। इस प्रकार के सूक्ष्म संवेदनात्मक बिम्ब अपनी व्यंग्यता के कारण श्लाघ्य है।

सारांशतः हायावादी अभिव्यंजना मुख्यतः बिम्बमूला है। इन बिम्बों की विशेषता यह है कि अधिकतर वे स्थूल इन्द्रियों तक ही सीमित न रहकर वर्ण्य के सारभूत प्रभाव को हृदय में मूर्तिमन्त करते हैं।

रुचियों की मित्यतावश हायावादी कवियों द्वारा नियोजित बिम्ब विविधतामय हैं। प्रसाद और निराला के बिम्ब अंतः स्फूर्त हैं, पंत और महादेवी में उनका सायास संयोजन हुआ है। अंतः प्रेरणा के अभाववश महादेवी के बिम्बों में कहीं कहीं विकृतता ही दिखाई देती है। संश्लिष्ट बिम्ब योजना में सर्वाधिक सफलता निराला की मिली है। निराला ने बिम्बों द्वारा गति को स्थायित्व करने में विशेष सिद्धि प्राप्त की है। उदाच और विराट बिम्बों की सफल योजना भी केवल निराला ही कर सके, अन्य हायावादी कवियों ने कोमल और मधुर बिम्बों की ही दृष्टि की है।

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - आत्मिका, पृष्ठ १५१।

अभिव्यञ्जना शिल्प के समस्त परंपरागत उपकरण अप्रस्तुत विमान, प्रतीक, तादात्म्य और व्यञ्जनागर्भित भाषा प्रयोग आदि हायावादी काव्य में बिम्ब विमान के ही उपवर्गीय में प्रयुक्त हुए हैं तथा इनकी सहायता द्वारा हायावादी कवियों ने अपनी रचनाओं में विविध और बहुवर्णी बिम्बों को उभारकर पूर्णता दी है। बिम्ब-वाहुल्य हायावादी शैली को विशेष रूप से चित्रात्मक गुण-संपन्न बनाता है। चित्रात्मक की परंपरागत शैली से हायावादी शैली कुछ भिन्न है क्योंकि हायावादी कवियों ने स्थूल और मूर्त चित्रों की सृष्टि की अपेक्षा हाया-चित्र अधिक संख्या में प्रस्तुत किये हैं। अतएव हायावादी शैली चित्रात्मक नहीं, हायात्मक प्रधान है।

उक्ति-कृता :-

उक्ति कृता हायावादी अभिव्यञ्जना शिल्प का अमिन्न तत्व है। द्विवेदी युग की अभिवामूलक काव्य शैली से सर्वथा भिन्न, कथन की कड़ा माँगिता हायावादी कवियों को विशेष रुचिकर हुई। इस क्षेत्र में हायावादी कवि भारतीय काव्य-शास्त्र के 'कौटिल्यवाद' से अत्यधिक प्रभावित दिखाई देते हैं। हायावाद के प्रवर्तक जयशंकर प्रसाद ने 'काव्य कला तथा अन्य निबन्ध' शीर्षक अपनी पुस्तक में हायावाद का स्वरूप विश्लेषण करते हुए उसके वाच्यमूलक हाया शब्द का सम्बंध 'कुन्तक' के 'कौटिल्यवाद' से जोड़ा है। प्रसाद के शब्दों में - "अभिव्यक्ति का यह निराला ढंग अपना स्वतंत्र लावण्य रखता है। ---- मोती के भीतर हाया की जैसी तरलता होती है, वैसी ही कान्ति की तरलता भी में लावण्य कही जाती है। इस लावण्य को संस्कृत साहित्य में हाया और विच्छति के द्वारा कुछ लोगों ने निरूपित किया था। कुन्तक ने कौटिल्य जीवित में कहा है - शब्द और अर्थ की यह स्वामात्मिक कृता विच्छति हाया और कान्ति का पूजन करती है। इस वैचित्र्य का पूजन करना विदग्ध कवि का ही काम है। 'विदग्ध मणी मणिमति' में शब्द की कृता और अर्थ की कृता लोकोपयोगी रूप से अवस्थित होती है। कुन्तक के मत में ऐसी मणिमति शास्त्रादि प्रसिद्ध शब्दार्थानिबन्धव्यतिरेकी होती है। यह रम्य हायान्तरस्पर्शी कृता वर्ण है लेकर प्रबन्ध तक में होती है। कुन्तक के शब्दों में यह उज्ज्वला हायात्मिक रमणीयता कृता की उद्भासिनी है।"^१

१- जयशंकर प्रसाद - काव्य कला तथा अन्य निबन्ध । पृष्ठ १२२-२३ ।

अन्ध्र हायावाद की मूलभूत विशेषताओं की चर्चा करते हुए प्रसाद ने 'उपहार कृता' को हायावाद के मुख्य लक्षण के रूप में स्वीकार किया है - 'हाया भारतीय दृष्टि से अनुभूति और अभिव्यक्ति की मँगिमा पर अधिक निर्भर करती है। ध्वन्यात्मकता, लाडाणिता, सौन्दर्यमय प्रतीक विधान तथा उपहार कृता के साथ स्वानुभूति की विवृधि हायावाद की विशेषतायें हैं।'^१

प्रसाद के उपर्युक्त कथन हायावादी काव्य के क्लौकिवाद के साथ घनिष्ठ संबंध को सिद्ध करते हैं।

क्लौकिवाद के प्रमुख आचार्य 'कुन्तक' ने प्रसिद्ध कथन से निम्न विचित्र वर्णन शैली को क्लौकि की संज्ञा दी है।^२ 'विचित्र' शब्द का प्रयोग कुन्तक ने 'साधारण' के अर्थ में किया है, अर्थात् साधारण, प्रचलित शैली से निम्न वैदग्ध्यपूर्ण कथन मँगिमा ही 'क्लौकि' है।^३ कुन्तक क्लौकि को अलंकार मानते हैं, तथा उनके अनुसार काव्य अलंकृत शब्द और अर्थ के अतिरिक्त कुछ नहीं है और उसका सम्भाव्य अलंकार क्लौकि है।^४ यह कृतत्व कवि व्यापार की दैन बताते हुए कुन्तक ने उसके प्रमुख छः भेदों का उल्लेख किया है - वर्ण कृता, पद पूर्वार्द्ध कृता, पदपराद्धकृता, वाक्यकृता, प्रकरणकृता और प्रबन्धकृता।^५

उसे आधुनिक समीक्षक नगेन्द्र ने कुन्तक की क्लौकि की व्याख्या करते हुए 'कवि-कौशल' एवं काव्य-सौन्दर्य का समानार्थी बताया है। नगेन्द्र के शब्दों में - "काव्य में जो कुछ सुन्दर, कमत्कारपूर्ण अथवा अलंकृत है, वह सब कृता का ही कमत्कार है। + + + + कवि प्रतिभा के बल पर अपनी कृति में कमत्कार उत्पन्न करने के लिए सज्ज अथवा सचेष्ट रूप में जित साधनों- प्रसाधनों का उपयोग करता है वे सभी क्लौकि के भेद हैं। अतएव कुन्तक की क्लौकि का साम्राज्य वर्ण विन्यास से लेकर प्रबंध कल्पना तक और उपर उपसर्ग प्रत्यय आदि पदावयवों से लेकर महाकाव्य तक विस्तृत है।"^६

१- जयशंकर प्रसाद - काव्यकला तथा अन्य निबन्ध, पृष्ठ १२६।

२- कुन्तक - हिन्दी क्लौकिजीविता - पृष्ठ ५१ -

"क्लौकि : प्रसिद्धाभिधान्यव्यतिरेकिणी विचित्रैवामिथा । १॥१०॥

३- कुन्तक - हिन्दी क्लौकिजीविता, पृष्ठ ५१ १॥१०॥

"क्लौकिरेव वैदग्ध्यमंगीमणिर्निरुच्यते ।

४- उमावेताकलंकार्यो :-। क्लौकिरेव वैदग्ध्य मंगीमणिर्निरुच्यते ॥ - कुन्तक - हिन्दी - क्लौकिजीविता,

५- कुन्तक - हिन्दी क्लौकि जीविता - १ ॥१८-२१॥

६- नगेन्द्र - हिन्दी क्लौकि जीविता - मूमिका भाग , पृष्ठ ५४ ।

१॥१०॥

उपर्युक्त मत के जालोक में शाय्यावादी काव्य के परीक्षण-विश्लेषण से कुतल के क्यौतिकवाद से उसका संबंध और भी स्पष्ट हो जाता है। शाय्यावादी कवियों की मूल चेतना सौन्दर्यवादी रही है, जिसके परिणामस्वरूप सभी अभिव्यक्तियों को सुन्दर और बाह्यके रूप देने हेतु उन्होंने सर्वोच्च अतिरिक्त सजगता से काम लिया है और कलम का सीधा सादा प्रयुक्ति होने न अनासर उन्होंने अभिव्यक्ति के विविध माध्यमों से काव्य में उचित वैचित्र्य की चेष्टायें की हैं।

शाय्यावादी कवियों की अभिव्यक्तिमूलक सजगता को उद्घाटन करने लोग उसका सम्बन्ध पारंपारिक अभिव्यक्त्यावाद से भी जोड़ते रहे हैं। 'अभिव्यक्त्यावाद' के अन्तर्गत समस्कारपूर्ण अभिव्यक्ति ही सब कुछ है, अभिव्यंग्य वस्तु वाक्ता कविता को ही नगण्य होता है। इस सिद्धान्त के प्रतिपादक ज़ोवे ने अपनी पुस्तक सौन्दर्यशास्त्र (Aesthetics) में अपने मत की विस्तृत व्याख्या की है। ज़ोवे ने दो महत्वपूर्ण बातों का उल्लेख किया है एक तो वे मानसिक अभिव्यक्ति को ही कला मानते हैं, दूसरे उन्होंने प्राप्तिम ज्ञान को अभिव्यक्ति का आधार बताया है। इस प्रकार अभिव्यक्त्यावाद के अन्तर्गत बाह्य वस्तुओं और जीवनानुभूतियों का विशेष महत्व नहीं है, किसी वस्तु को देखकर कवि मन पर होने वाली प्रतिक्रिया या प्रभाव ही मुख्य है। वस्तु-दर्शन द्वारा कवि-मन में जब उसकी स्पष्ट जागृति उभर आती है तभी प्राप्तिम ज्ञान का उदय होता है, जिसकी सहायता से कवि अपनी मानसिक अभिव्यक्ति को समकारिक ढंग से शब्दबद्ध करता है।

अभिव्यक्ति के महत्व की समान रूप से स्वीकृति के फलस्वरूप कुतल का क्यौतिकवाद और ज़ोवे का अभिव्यक्त्यावाद एक दूसरे के बहुत निकट जान पड़ते हैं, किन्तु दोनों में पर्याप्त अन्तर है। 'क्यौतिकवाद' के अन्तर्गत उचित समस्कार को सर्वाधिक महत्वपूर्ण माना गया है, किन्तु उसका सीधे आन्तरिक होने के साथ साथ बाह्य भी है जबकि 'अभिव्यक्त्यावाद' में बाह्य अभिव्यक्ति का कोई मुख्य नहीं है। 'क्यौतिकवाद' में उचित की कक्षा पर बल देते हुए भी अभिव्यक्त्यावाद की तुलना में वर्ण्य वस्तु को अधिक स्वीकृति मिली है। कुतल निरूपित पदार्थ वक्रता इसका प्रमाण है। किन्तु अभिव्यक्त्यावादी 'वस्तु' को कोई महत्व न देकर अव्यक्त प्रभाव को ही प्रयुक्तता देते हैं।

उपयुक्त दोनों प्रकार के अभिव्यक्तिमूलक सिद्धान्तों की कसौटी पर हायावादी काव्य को विश्लेषित करने पर वह भास्वात्म्य अभिव्यक्तावाद की अपेक्षा भारतीय कव्योक्तिवाद के अधिक निकट दिखाई देता है । क्योंकि कथन की वैचित्थपूर्ण भांगियायें अपना कर भी हायावादी काव्य अनुभूति शुन्य नहीं है और न उसमें वर्ण्य वस्तु को सर्वथा महत्वहीन मानकर अलग और अश्लेषित रचनायें की गई हैं । इस संदर्भ में वस्तु व्यंजना प्रकरण के अन्तर्गत किया गया विवेचन द्रष्टव्य है । हायावाद की कुछ प्रारंभिक कवितायें (जैसे पंत की ' स्याही की बूँद ' हाया आदि) अवश्य ऐसी हैं जिनमें वाग्विलास और कल्पनातिरस्य उद्दिष्ट होता है, किन्तु इनकी संख्या परिमित है । अधिकतर हायावादी रचनाओं में कल्पना प्रवणता और वाग्वेदगम्य रहते हुए भी वाच्यार्थ या व्यंग्यार्थ उद्दिष्ट नहीं हुआ है । अस्तु हायावादी काव्य की उक्तिवृत्ता को भारतीय कव्योक्तिवाद की परंपरा के अन्तर्गत मानना ही उपयुक्त प्रतीत होता है ।

कुंतक निरूपित कृतार और हायावादी काव्य :-

हायावादी काव्य में कुंतक निरूपित प्रायः सभी प्रकार की कृतारों के उदाहरण प्राप्य हैं । वर्ण-विन्यास कृता की दृष्टि से हायावादी काव्य अत्यंत समृद्ध है । हायावादी काव्य में कुशल, सुन्दर और नादसाँन्दर्य युक्त औकनिक नूतन वर्ण योजनाओं के द्वारा "एक एक शब्द बंधा ध्वनिमय साकार" की उक्ति चरितार्थ हुई है ।^१ हायावादी कवियों में निराला ने इस क्षेत्र में विशेष सिद्धि प्राप्त की है । भाषा-विवेचन के अन्तर्गत हायावादी काव्य की इस विशेषता का उल्लेख हो चुका है, अतः यहाँ विषय का पुनरावर्तन आवश्यक होगा ।

वर्णों के उपरान्त काव्य का दूसरा महत्वपूर्ण अवयव पद है । पदों में वैचित्र्य की सृष्टि कवि-कौशल का महत्वपूर्ण प्रमाण है । पदों के दो भाग होते हैं - प्रकृति और प्रत्यय । इन्हीं के आधार पर कुन्तक ने पद में दो प्रकार की कृतारों का उल्लेख किया है - पद के पूर्वार्द्ध में रहनेवाली - पद पूर्वार्द्ध कृता तथा पद के उत्तर भाग में निवास करनेवाली पद पराद्वकृता ।

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - गीतिका - गीत संख्या ८७ ।

वर्ण कमत्कार ।

एक एक शब्द बंधा ध्वनिमय साकार ।।

पदपूर्वादि करता के कुन्तक ने इस उपमेद बताए हैं - सङ्घर्षवैचित्र्यकृता, पर्यायकृता, उपचार कृता, विशेषणकृता, संवृष्टि कृता, प्रत्ययकृता, आगमकृता, वृत्तिकृता, लिंगकृता और क्रिया वैचित्र्यकृता । उनमें से द्वितीय, तृतीय और चतुर्थ प्रकार की कृतारं अर्थात् पर्याय कृता, उपचारकृता और विशेषण कृता, शायवादी कवियों को विशेष प्रिय रही है ।

पर्यायकृता :-

पर्यायकृता पर्यायवाची शब्दों के आश्रित होती है ।^१ अर्थात् वर्ण्यवस्तु के चयन हेतु एक शब्द समव होने पर भी जहाँ प्रकरण के अनुरूप किसी विशेष शब्द का प्रयोग करके उक्ति में चमत्कार उत्पन्न किया जाए, वहाँ कुन्तक के अनुसार पर्याय कृता होगी ।

शब्द चयन का कोशल कवि-प्रतिभा की महत्वपूर्ण कसौटी माना जा सकता है । प्रकृतः समानार्थक शब्दों में से भी प्रत्येक शब्द में निहित सूक्ष्म अर्थ की परख करना प्रतिभाशाली कवि का ही कार्य है । माया-विवेक के संदर्भ में शायवादी कवियों की इस विशेषता पर भी प्रकाश डाला जा चुका है । शायवादी कवियों में फौज इस क्षेत्र में लक्षणार्थ रहे हैं । उन्होंने 'मल्ल' की भूमिका में इस प्रसंग में विचार व्यक्त किये हैं । अन्य शायवादी कवियों को भी शब्दों की अन्तरात्मा का गहरा ज्ञान प्राप्त था, जिसके फलस्वरूप इन्होंने विशिष्ट प्रसंगों में विशिष्ट पर्यायवाची शब्दों का प्रयोग करके अपनी अभिव्यक्ति में वैचित्र्य के समावेश के साथ साथ अर्थमयत्व की भी पुष्टि की है । जैसे

‘ रो रोकर सिसक सिसकर
कहता मैं करुण कहानी ।
तुम सुमन नौचते सुनते
करते जानी अनजानी ॥^२

यहाँ सुमन शब्द का प्रयोग सामिप्राय और कैदमध्यपूर्ण है । कवि ने कुसुम, पुष्प आदि न लिखकर 'सुमन' का ही प्रयोग किया है जिसका एक अर्थ सुन्दर

१- कुन्तक - हिन्दी क्रांतिजीवित - व्याख्या भाग, द्वितीयोन्मेष, पृष्ठ २०३ ।

पर्यायस्तेन वैचित्र्यं परा पर्यायकृता ।”

२- जयशंकर प्रसाद - आँसू, पृष्ठ १५ ।

मनवाला' है। इसके द्वारा इन पंक्तियों के अभिव्यार्थ - 'प्रिय की निष्चुरता' में विशेष चमत्कार उत्पन्न हो गया है। इसी प्रकार -

'मातृत्व बौक से मुके हुए,
बंव रहे पयोधर पीन जाव ।'^१

यहां गर्विणी नारी - श्रद्धा का वर्णन प्रसाद कर रहे हैं
क्षत्र उरोप या स्तन न लिखकर उन्होंने पयोधर शब्द का ही प्रयोग किया है।

पंक्त लिखते हैं -

'तो गई स्वर्ग की अमर किरण,
कुसुमित कर जग का अंकार ।'^२

इन पंक्तियों का संपूर्ण सौन्दर्य 'कुसुमित' शब्द में निहित है, जिसके द्वारा सुदृढ अर्थ की अभिव्यक्ति करके कवि ने अभिव्यक्ति में चमत्कार की पुष्टि की है।

'हनुमान' के अनेक नाम प्रचलित हैं किन्तु हनुमान के पराक्रम वर्णन का प्रयोग होने के कारण निराला ने अन्य कोई नाम न लिखकर 'महावीर' का ही वैदग्ध्यपूर्ण प्रयोग किया है -

'बौले ---' एवैरौ वैवि, निज तेज, नहीं वानर
यह, -- नहीं हुआ श्रृंगार युग्मगत, महावीर ।'^३

इसी प्रकार पर्यायवृत्ता के अनेकानेक उदाहरण छायावादी काव्य में उपलब्ध हैं जिनके द्वारा छायावादी शैली समृद्ध और अभिनव वाक्यगणमयी बनी है।

उपचारवृत्ता -

शुन्तक के बूझार' उप' अथर्व सादृश्यवत्त गौण चरण को
'उपचार' कहते हैं।^४ उपचार वृत्ता के अन्तर्गत प्रस्तुत और अप्रस्तुत के मध्य स्वभावगत

१- अयत्तकर प्रसाद - कामायनी - ईश्यासिर्ग, पृष्ठ १५०।

२- सुमित्रानन्त पन्त - सुगान्त, गीत १८, पृष्ठ ३३।

३- सुकान्त त्रिपाठी निराला - अनामिका - राम की शक्ति पूजा, पृ० १६०-६१।

४- राजानक शुन्तक - हिन्दी कथोक्तिजीविका, पृष्ठ २२३ -

'उपचरणमुपचार ?'

वैषम्य होते हुए भी उस भिन्नता की प्रतीति को स्थगित कर, प्रस्तुत कर अस्तुत का बोध से संबंध में भी आरोप कर लिया जाता है।^१ इस प्रकार उपचारकृता, असदृश वस्तुओं में सादृश्य स्थापित करती है। इस काम में साम्यात्मक उपकारों के द्वारा और उदात्ता शक्ति का संपूर्ण आकार उपचार करता है वांछित माना जा सकता है।

रूपक उपकार शायवादी कवियों को अत्यंत प्रिय रहा है तथा शायवादी भाषा के प्रसंग में उसके उदात्तात्मक प्रयोग बाहुल्य का भी उल्लेख हो चुका है। इनके द्वारा शायवादी अभिव्यंजना में जिस कृता का समावेश हुआ है उस सब का अभाव उपचारकृता में हो जाता है।

साम्य-ग्रहण की प्रवृत्ति कविता की सार्वजनिक प्रवृत्ति नहीं जा सकती है, किन्तु शायवादी काव्य में साम्य-भावना का यह ग्रहण बहुत अधिक मात्रा में तथा पूर्वगुणित कविता की तुलना में कुछ विशिष्ट ढंग से हुआ। शायवादी काव्य की इस विशेषता को बहुत पहले ही उद्घटन कर रामचन्द्र शुक्ल ने लिखा था -
 "शायवाद बड़ी सख्यता के साथ प्रभाव साम्य पर ही विशेष उद्घटन रखकर चला है। कहीं-कहीं तो बाहरी सादृश्य अथवा साधर्म्य अत्यंत अत्य या न रहने पर भी आभ्यंतर प्रभाव साम्य लेकर ही अस्तुतों का सन्निवेश कर दिया जाता है। + + + + +
 आभ्यंतर प्रभाव साम्य के आधार पर उदात्तात्मक और व्यंजनात्मक पद्धति का प्रत्यक्ष और प्रचुर विकास शायवाद की काव्यशैली की अतीव विशेषता है।"^२

कुन्तक की उपचार कृता उदात्ता मूल अत्यंत तिरस्कृत वाच्यध्वनि की भी समानापी है क्योंकि उसमें भी वस्तुतः 'उपचार' का ही आकार रहता है, जो भिन्नता में भी अभिन्नता की प्रतीति कराती है, तथा इस अभिन्नता का आधार प्रायः प्रभावसाम्य होता है।

प्रभाव साम्य के आधार पर उपचार कृता के प्रयोगों द्वारा शायवादी कवियों ने अपनी अत्यंत सूक्ष्म दृष्टि एवं अपूर्व कवि-कौशल का परिचय दिया है। उन्होंने औपम्य विधान की एक नवीन परिपाटी का आरम्भ किया। औपम्य

१- राजानक कुन्तक - हिन्दी क्रांतिकीर्ति - २॥१३॥ -

यत्र दुरान्तरिष्ठन्यस्मात् सामान्य मनुज्यते ।

ऐतेनापि भवतु काव्यिक वस्तुमुद्रितवृत्तिना ॥

२- रामचन्द्र शुक्ल - हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृष्ठ ६३६ ।

विमान की इस परिपाटी ज्यवा प्रभाव साम्य पर आधारित लाट्टाणिक कत्कार युक्त छायावादी कविताओं के द्वारा कुन्तक के 'दुरान्तर' शब्द का वास्तविक अर्थ स्पष्ट हो जाता है। सूक्ष्म कल्पनाशक्ति के सहारे भिन्न भिन्न वस्तुओं में प्रभाव साम्य द्वारा रक्ता-स्थापन के अनेकानेक सुन्दर प्रयोग छायावादी काव्य में उपलब्ध हैं।

कुन्तक के अनुसार उपचार 'दुरान्तर' में ही निखरता है और 'दुरान्तर' के आधार पर 'उपचारकृता' के अन्तर्गत तीन प्रकार के वैषम्यों का 'उपचार' किया जाता है - अमूर्त पदार्थ पर मूर्त पदार्थ का आरोप करके, ठोस पदार्थ पर द्रव पदार्थ का आरोप करके तथा अव्यक्त पर चेतन के धर्म का आरोप करके।

अमूर्त का मूर्तीकरण और अव्यक्त पर चेतन का आरोप करना छायावाद की मुख्य प्रवृत्तियाँ रही हैं तथा इनसे संबंधित अनेकानेक उदाहरण छायावादी कविताओं में अनायास प्राप्य हैं। इन्हीं प्रवृत्तियों के फलस्वरूप विशेषण-विपर्यय और मानवीकरण जैसे पाश्चात्य अङ्कार छायावादी कवियों को विशेष प्रिय हुए हैं। कुन्तक की उपचार-कृता में इन सब का समाहार हो जाता है, अतः वे समस्त स्रष्टा जहाँ पर इन अङ्कारों के प्रयोग द्वारा छायावादी अभिव्यञ्जना में कत्कार उत्पन्न किया गया है, छायावादी काव्य को कुन्तक निरूपित उपचार कृता से सम्बद्ध करते हैं। छायावादी-काव्य में ऐसे प्रयोगों का बाहुल्य देखते हुए उपचार-कृता को छायावादी शैली का प्रमुख उपकरण माना जा सकता है। उपचार-कृता के आधार-रूप छायावादी लाट्टाणिक प्रयोगों, रूपक, मानवीकरण, विशेषण विपर्यय आदि का अन्यत्र विवेचन हो चुका है अतः यहाँ पर कुछ उदाहरण ही पर्याप्त होंगे। प्रताप रचित निम्न उद्धृत पौंकियों में -

कौन हो तुम वसंत के दूत

विरस पतकड़ में अति सुकुमार ।

कन तिमिर में कपला की रेश,

तपन में शीतल मंद बयार ॥ १

१- जयशंकर प्रताप - कामायनी आदर्श, पृष्ठ ५८ ।

उपचार-कृता का समावेश 'वसंत के वत', 'चपला की रस' शीतल मंद बयार आदि पदों के लाटिनिङ्ग प्रयोगों द्वारा हुआ है जिसका अर्थ क्रमशः कोकिल के समान मधुर स्वर वाली, चपला की रस सद्गुण उज्ज्वल और कान्तिमयी तथा 'शीतल मंद बयार' के समान सुखदायिनी है। इसी प्रकार -

अभिलाषाओं की करवट,

फिर गुप्त व्यथा का जना।

गुप्त का अपना ही जाना

मीनी फलों का लगना ॥^१

करवट लेना और जागना चेतन प्राणी के गुण हैं किन्तु यहाँ अभिलाषा और 'व्यथा' जैसे सूक्ष्म भावों पर उनका आरोप कर लिया गया है। विविध प्रकार की अभिलाषाओं के कारण किर की जो अव्यवस्थित दशा है, उसकी व्यंजना कवि ने अभिलाषाओं की करवट कटकर की है और उन अभिलाषाओं की पूर्ति का कोई उपाय न होने के कारण मन में होनेवाली पीड़ा की स्वरूप को अभिव्यक्ति 'व्यथा' का जना' कटकर की है। इस प्रकार यहाँ अमूर्त के मूर्तीकरण और अचेतन पर चेतन के गुणों के आरोप द्वारा अभिव्यंजना में सौन्दर्य और कलाकार की सृष्टि हुई है।

उपचारकृता का एक अत्यंत सुंदर उदाहरण पंक्त की इन पंक्तियों में द्रष्टव्य है :-

धीरे धीरे उठ संशय है

बढ़ उपयश है शीघ्र अशोर।

नभ के उर में उमर मोह है

कैल लालसा है निशि-भोर ॥^२

यहाँ कवि ने आकाश का मानवीकरण किया है, साथ ही 'बादल' और मानव हृदय की भावनाओं में असमानता होने पर भी जोड़े हैं साम्य का संधान कर लिया है। मनुष्य के मन में जिस प्रकार संशय उत्पन्न होकर धीरे धीरे बढ़ता है

१- कलशकर प्रसाद - वासु, पृष्ठ ११।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि - बादल, पृष्ठ २६।

उसी प्रकार आकाश में धीरे धीरे बादल घिरते हैं और फिर पूरे आकाश में फैल जाते हैं उसी प्रकार जैसे किसी व्यक्ति का अपश्य बहुत शीघ्र चारों ओर फैल जाता है। आकाश में बादलों के इस प्रकार उमड़ने का साम्य कवि मनुष्य के मन में उमड़ने वाले मोह से स्थापित करता है। बादलों का आकाश में फैलना कवि जी वैसे ही लगता है जैसे मनुष्य की लालसायें एक बार जन्म ले लेने के बाद अधिकाधिक बढ़ती ही जाती हैं।

विशेषणकृता :-

जैसा कि नाम से ही स्पष्ट है, विशेषणवृत्ता विशेषणों के वेदगध्यपूर्ण प्रयोगों के वाक्छिन्नी होती है। उचित विशेषणों का प्रयोग कवि-प्रतिभा का परिचायक है, क्योंकि छोटे से विशेषण द्वारा बहुतों एक लम्बे वाक्य में कही जानेवाली बात की अभिव्यक्ति हो जाती है।

कुन्तक के अनुसार जहाँ पर विशेषण के महात्म्य से क्रिया
अथवा कारक का सौन्दर्य निररता है, वहाँ विशेषणवृत्ता होती है ।^१ इस प्रकार
विशेषण कभी कारक के महत्व को प्रकट करता है और कभी क्रिया के वैशिष्ट्य
को उभारता है । उसका लक्ष्य काव्य के वस्तु तत्त्व एवं रूप तत्त्व- दोनों को उत्कर्ष
देना है । विशेषण के वैचित्र्यमय प्रयोगों के द्वारा जब काव्य में सौन्दर्योत्पादन
किया जाए वही विशेषणवृत्ता है ।

द्वन्तक निरूपित विशेषणकृता में परिकर अलंकार का भी अंतर्भाव संभव है क्योंकि अलंकारवादियों के अनुसार वाच्यार्थ में सौन्दर्य एवं अमत्कार उत्पन्न करने हेतु सामिप्राय विशेषणों का प्रयोग जहाँ पर किया जाए उसे ही परिकर अलंकार कहते हैं ।^२

छायावादी कवियों के सामने एक जोर तो संस्कृत कवियों की परंपरा थी, जिसमें सामिप्राय विशेषणों से युक्त परिकर-रङ्गार अत्यंत प्रचलित

१- राजानक कुन्तक - हिन्दी वङ्गोकि जीवित, २॥१५॥

* विशेषणस्य बाह्यत्वात् क्रियायाः कारकस्य वा ।

यत्रोल्लसति लावण्यं सा विशेषणवृत्ता ॥”

२- विश्वनाथ- साहित्य दर्पण - २०।।५७।।

उक्तोक्तौ ज्ञानीः क्षामिप्रायैः परिकरो मतः ।

रहा है, दूसरी ओर उन्होंने पार्श्वत्य अङ्कार^१ विशेषण-विपर्यय^२ (Transferred

Epithet) का भी प्रभाव ग्रहण किया और इन दोनों के आधार पर कौकानेक भावमय उदाहरणों के विशेषणों को अपनी रचनाओं में नियोजित करके अपनी काव्य की शिल्पगत समृद्धि में वृद्धि की है। विशेषणों के कृ प्रयोग हायावादी अभिव्यञ्जना के महत्वपूर्ण उपकरण हैं। कुछ उदाहरण द्रष्टव्य हैं :-

“ जलदागम मारुत है कपित
पल्लव सदृश हथेली ।
श्रद्धा की धीरे है मनु ने
अपने कर में ले ली ॥^१

श्रद्धा की हथेली मनु द्वारा धामे जाने के कथ्य में सौन्दर्योत्पादन हेतु कवि ने हथेली को पल्लव सदृश बताया, पुनः उसे और अधिक आकर्षक रूप देने के अभिप्राय है जलदागम मारुत है कपित^३ विशेषण की योजना की है। इस प्रकार यहाँ परिकर अङ्कार के माध्यम से विशेषणकृता का समावेश हुआ है।

“ बता कहाँ वह वही वट
कहाँ गए नटनागर श्याम ?
कल चरणों का व्याकुल पनघट
कहाँ आज वह वृन्दाधाम ?^२

वस्तुतः पनघट व्याकुल नहीं होता, यहाँ विशेषण विपर्यय के द्वारा उक्ति में कृता उत्पन्न की गई है। पनघट के लिये व्याकुल^३ विशेषण अतीत में गोपिकाओं के निरंतर आवागमन से अज्ञान्त अथवा कौलाहलमय रहनेवाले पनघट का अभिप्राय व्यक्त कर रहा है।

विशेषण का कृ प्रयोग करके अभिव्यक्ति में बाहुता और सात्कार की पुष्टि करने में सर्वाधिक सफलता प्रसाद को मिली है। उन्होंने कहीं कहीं विरोधमूलक विशेषणों का अत्यंत रम्य प्रयोग किया है, जैसे -

“ बरी व्याधि की पुत्रधारिणी,
बरी बाधि मधुमय अभिशप ।^३

१- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - कर्म वर्ग, पृष्ठ १३५ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराळा - परिमल- यमुना के प्रति, पृष्ठ ४६ ।

३- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - चिन्तासर्ग, पृष्ठ १३ ।

यहां 'चिन्ता' के लिये दो विरोधी विशेषण एक साथ प्रयुक्त हुए हैं जिसके द्वारा कथन में कृता का समावेश हुआ है। 'चिन्ता' मनुष्य के समस्त मानसिक रोगों का मूल है अतः उसके लिए अभिशाप विशेषण सटीक है, किन्तु कवि 'अभिशाप' को 'मधुमय' बता रहा है। इस प्रकार का विरोधी कथन सामिप्राय है। यह 'चिन्ता' ही मनुष्य की संपूर्ण प्रगति की जन्मदायिनी है। चिन्ता से मुक्त होकर मनुष्य निश्चेष्ट अथवा निष्क्रिय हो जाता है, इस कारण 'चिन्ता' का बना रहना उचित है। इस दृष्टि से चिन्ता मनुष्य जीवन की शान्ति एवं सुख के लिये अभिशाप अवश्य है, किन्तु वह 'मधुमय अभिशाप' है।

इसी प्रकार पद पराद्वैकता, वस्तुकृता, प्रकरणकृता और प्रबंध कृता एवं उनके उप भेदों के भी विभिन्न स्थल हायावादी काव्य में लोपे जा सकते हैं क्योंकि गीत प्रगीत से लेकर महाकाव्य तक सर्वत्र कथन की कला मीमांसा हायावादी कवियों को विशेष प्रिय रही है। कुन्तक निरूपित अन्तिम दो प्रकार की कृताओं- प्रकरण कृता और प्रबन्ध कृता का संबंध प्रबंध काव्यों से है हायावाद में प्रबन्ध रचनाएं कम हुईं, किन्तु जो हुई हैं उनमें इन कृताओं के उत्कृष्ट रूप प्राप्य हैं जैसे कामायनीकार प्रसाद ने 'कामायनी' की कथा के अन्तर्गत विभिन्न मार्मिक स्थलों (प्रलय के दृश्य का वर्णन, मनु श्रद्धा का प्रथम मिलन, मनु का गृह त्याग आदि) का जिस कुशलता से निवारित किया है, वे सब प्रकरण कृता के उदाहरण कहे जा सकते हैं। 'प्रबंधकृता' के उपभेद - 'प्रबन्ध रस परिवर्तन-कृता' की दृष्टि से कामायनी अन्यतम कृति कही जा सकती है क्योंकि उसमें शास्त्र वर्णित शृंगार रस की उपेक्षा करके कथा की परिसमाप्ति 'जानन्दवाद' के जानन्दरस में हुई है। हायावादीयुगीन अन्य प्रबंध काव्यों - तुलसीदास, राम की शक्ति पूजा, पंचवटी-प्रसंग आदि में मार्मिक प्रसंगों को लेकर उनकी समाप्ति भी अत्यंत मनोहारी और कमत्कारपूर्ण ढंग से हुई है। जैसे तुलसीदास में निराला ने महाकवि तुलसीदास का जीवन वृत्त अपना कथ्य बनाकर भी अपना लक्ष्य कुछ विशिष्ट रक्खा है। तुलसी के जीवन की सामान्य घटनाओं का उल्लेख करते हुए भी कवि वस्तुतः तुलसी के ज्ञानादय की मनोभूमि प्रस्तुत करना चाहता था। रत्नावली की फटकार के कारण मोहान्ध तुलसीदास के ज्ञान चक्षु सत्सत् सुल जाते हैं, निराला ने यही पर जनायास कथा का अंत कर दिया है। तुलसीदास से संबंधित विभिन्न प्रचलित कथाओं से भिन्न रूप में और नए संदर्भों के साथ अपनी रचना की

परिष्कारित करके निराज पाठकों पर अपनी प्रबन्ध प्रतिभा और कवि-कौशल की गहरी छाप छोड़ते हैं। वास्तव में प्रबन्ध कृता प्रबन्ध रचना के क्षेत्र में प्रदर्शित किये गए संपूर्ण कवि कौशल का ही दूसरा नाम है।

सारांशतः छायावादी कवियों द्वारा किये गए वे प्रयोग जो उन्होंने अपनी अभिव्यक्ति को वैशिष्ट्य मय और अमत्कारपूर्ण बनाने के लिये किये हैं जैसे वर्णों की विभिन्न नादपूर्ण योजनाएं वर्णवृत्ति शब्दों की आवृत्ति, सामासिक भाषा उच्चारण-व्यापार, साम्यांशक अंशकों की योजना सांकेतिक कथन, प्रतीकात्मकता छिन्न, छिन्न, काक आदि के साधारण प्रयोग नवीन प्रसंगों की उद्भावना कथारंभ, कथा-निर्वाह और कथा की परिष्कारित हेतु अपना गई वैदग्ध्यपूर्ण पद्धतियां आदि - कुन्तक निरूपित कथोक्ति के किसी न किसी भेद-उपभेद से सम्बद्ध किये जा सकते हैं। नौन्द्र ने कुन्तक की 'कथोक्ति' को व्याख्यायित करते हुए उसे और भी व्यापक रूप दे दिया है।^१ उस अर्थ में तो छायावादी काव्य में जो कुछ भी सुन्दर, आकर्षणमय और श्लाघ्य है, वह सब कथोक्ति का ही रूप है। इस प्रकार छायावादी कवियों की उक्ति-कृता अभिनव प्रतीत होती हुई भी भारतीय काव्य-परंपरा से जुड़ी हुई है। छायावादी कवियों में अग्रगण्य प्रसाद ने प्राचीन भारतीय साहित्य एवं काव्य सिद्धान्तों का गहरा अध्ययन किया था, जिसका प्रमाण उनकी 'काव्यकला तथा अन्य निबंध' नाम्नी पुस्तक है। अन्य कवियों के संबंध में यह संभावना की जा सकती है कि शास्त्रीयता के प्रति विराग के फलस्वरूप उन्होंने विविध कथोक्ति सिद्धान्त का अध्ययन करके काव्य रचना नहीं की, तथापि उन्हें विशिष्ट कवि प्रतिभा थी जिससे फलस्वरूप उन्होंने विभिन्न साधन अपनाकर अपनी अभिव्यक्ति को प्रभावशाली तथा आकर्षक रूप दिया, और कुन्तक का सिद्धान्त इतना व्यापक है कि वह सभी को अपने में समाहित कर लेता है। भारतीय काव्यशास्त्र में काव्य रीतियों को अत्यंत महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त रहा है।

काव्य-रीति -

'वामन' ने विशिष्ट पद रचना को रीति की संज्ञा दी है^२

१- नौन्द्र - हिन्दी कथोक्तिजीवित - मुद्रिका, पृष्ठ ५४ -

काव्य में जो कुछ सुन्दर अमत्कारपूर्ण अथवा अलंकृत है वह सब कृता का ही अमत्कार है।

२- वामन - काव्यालंकार १।१२।।७

विशिष्टपद - रचना रीति :

इसी को 'पंथ' और 'मार्ग' भी कहा गया है। आनन्दबर्धन ने 'रीति' को 'संघटना' कहा है, अर्थात् काव्य के अन्तर्गत रीति का संबंध उत्कृष्ट संघटना से है। सम्यक् पद रचना ही 'संघटना' या 'रीति' है जो गुणों के जाश्रि होकर रसादि की अभिव्यक्ति करती है।^१ यद्यपि प्रारंभ में काव्य रीतियों का विभाजन माँगोलिक आधार पर किया गया था और उनके गौड़ी मागधी, पाँचाली वैदमी आदि नाम दिये गये थे ; किन्तु मामह और उनके बाद के आचार्यों ने माँगोलिक आधार पर किये गए इस विभाजन को अवैज्ञानिक ठहराया। कालान्तर में कुन्तक ने कवि स्वभाव को रीतियों का स्वल्प-निर्धारक मूल तत्त्व ठहराया और उसके मुख्य दो मार्ग-**सुकुमार** और 'विचित्र' बतलाए तथा इन दोनों के मध्य उभयात्मक गुणों से युक्त एक और मार्ग 'मध्यम मार्ग' बतलाया।

कुन्तक के द्वारा काव्य रीतियों का मूलधार 'कवि स्वभाव' को ठहराए जाने के फलस्वरूप काव्य रीतियों का संबंध शैली पदा से सक्त: जुड़ जाता है, क्योंकि प्रत्येक कवि अपने स्वभाव के अनुरूप ही अपनी रचनाओं में शब्द अथवा पद संघटना करता है। कवि के स्वभाव, अथवा उसके आन्तरिक घात-प्रतिघात के परिणाम स्वल्प ही उसकी भाषा एक निश्चित षाचि में डलती है जिसके माध्यम से वह विशिष्ट प्रकार की पद रचनाएँ करता है। अस्तुष्टायावादी कवि सैद्धान्तिक रूप से रीतिवाद के प्रति आस्थावान नहीं थे, तथापि काव्य रीतियों का काव्य के अभिव्यक्ति-पदा से स्पष्ट संबंध रहने के कारण आयावादी काव्य-शैली के इस विवेचन के अन्तर्गत काव्य-रीतियों की दृष्टि से भी उसका मूल्यांकन प्रासंगिक होगा।

सुकुमार मार्ग :

सुकुमार मार्ग वैदमी रीति तथा 'मम्मट' द्वारा क्लृप्त गद्य 'उपनागरिका-वृत्ति' का समानार्थी है।^१ सुकुमार मार्ग मुख्यतः माधुर्य गुणाश्रित है, अर्थात् मनीहर, मधुण समास रहित पद-विन्यास सुकुमार मार्ग का मूलधार है। इसकी शब्दावली में तुरन्त अर्थ-प्रतिपादन की क्षमता के साथ साथ लावण्य,

१- आनन्दबर्धन - ध्वन्यालोक - ३।।५।।

२- सा संघटना रसादीव व्यनक्ति गुणानाश्रित्य तिष्ठतीति ।

वामिजात्य, श्रुतिपैखलता आदि गुण भी जोड़ित रहते हैं ।^१ शायवादी काव्य को पद रचनागत विशेषताओं को दृष्टि में रखते हुए उसे सुकुमार मार्ग के बहुत निकट कहा जा सकता है । भाषा-विवेचन के संदर्भ में शायवादी काव्यभाषा में 'माधुर्यगुण' की प्रमुखता की कर्वा हो चुकी है । माधुर्य-गुण की प्रधानता ही शायवादी काव्य को कुन्तल निरूपित सुकुमार मार्ग से सम्बद्ध करती है । यहाँ कुछ उदाहरण ही प्रस्तुत होंगे -

आह रे, वह वहीर यौवन
ज्वर में वह ज्वरों की प्यास
नयन में दर्शन का विश्वास ,
धमनियाँ में जालिँनमयी
वेदना लिये व्यथायें नयी
टूटते जिह्वाएँ सब बन्धन
छास छीकर है जीका कन
बितर भर देती जलिल भुवन
वही पागल वहीर यौवन ।^२

यहाँ छोटे छोटे , अस्मत्त पदों और प्रसाद गुण युक्त भाषा के संयोजन द्वारा 'माधुर्य' की पूर्ण छवि हुई है । इसी प्रकार -

सौम मीना, फीना गीला
लिपटा मूँद वजन सा डूबल ।
चल चल है कर कर करते ,
पथ में जुगनू के स्वर्ण फूल ।
दीफन है देता बार बार
तेरा उज्ज्वल चितवन -विलास
क्यास तेरा कन केश- पाश ।^३

नादमयी वर्ण-योजना और कोमल समृण वामिजात्यपूर्ण शब्द-मुक्तन यहाँ वाच्य और वास्तविक दोनों प्रकार के माधुर्य की उत्पत्ति में सहायक

१- कुन्तल- हिन्दी क्लासिक जीवित, प्रथमोन्मेष, कास्का, ३०, ३२-३३ ।

२- जयशंकर प्रसाद , लहर, पृष्ठ २१ ।

३- महादेवी वर्मा - आभा - नीरजा , पृष्ठ १४० ।

हुआ है ।

लघु मृदुल वर्णों और सगाह रहते पदों की योजना द्वारा अपनी रचनाओं में अपूर्व माधुर्य की पूर्ति करने में पं. को विशेष सिद्धि प्राप्त है । उदाहरणार्थ

‘अपर मर्मयुक्त , पुलकित की
जूमती कलपद चपल तरंग
घटकती कलियाँ पा नू मंग
धिरुते पुण तरु पात ।’^१

सारांशतः ‘सुन्दर मार्ग’ कैलिये अपेक्षित प्रायः सभी मुख्य तत्त्व जैसे मनोरंजन वर्ण विन्यास , सुतिप्रेरणा , ललित , कोमल , सुन्दर शब्दावली , अभिजात भाषा तथा लघु वक्त्रस्त पद योजना आदि , हायावादी काव्य में प्रचुर परिमाण में प्राप्य है । अतः शास्त्रीय दृष्टि से हायावादी काव्य शैली मुख्यतः वैकीर्ण है, किन्तु हायावादी कवियों की अति पितृही प्रवृत्ति की दृष्टि में रहते हुए उनके पद रचनागत सौन्दर्य एवं सौकुमार्य की शास्त्रीयता का प्रतिफल न मानकर उनकी विशिष्ट काव्य प्रतिभा का उन्मेष मानना अधिक उपयुक्त होगा ।

शास्त्रीय दृष्टि से ‘विचित्रत मार्ग’ अथवा ‘गौडीया’ रीति’ और ‘मध्यम मार्ग’ अथवा ‘पाश्चात्ती रीति’ के अन्तर्गत जानेवाली रचनाएं भी हायावादी काव्य में उपलब्ध हो सकती हैं, किन्तु वे अपेक्षाकृत नाण्य ही हैं ।

सारांशतः हायावादी काव्य की शैली सरल , अभिधात्मक और निरायास न होकर वैचित्र्यमयी सायास-गठित और कवि कौशल से संवर्धित विशिष्ट प्रयोगों से पूर्ण है । उसकी कृ. मीमांसा का मूल रूप ‘कुतूहल’ द्वारा प्रतिपादित भारतीय साहित्य शास्त्र के कर्तव्यवाद में प्राप्य है । अपनी कलागत जागरूकता का परिष्कार देते हुए हायावादी कवियों ने अभिव्यञ्जना में नवीन संस्कारोत्पादन हेतु विविध साधनों का आश्रय लिया है । नाद सौन्दर्य युक्त नूतन वर्ण योजनायें सगाह भाषा , शब्दों के कलात्मक प्रयोग , शब्दावृत्ति , सांकेतिकता , प्रतीक पद्धति , बिम्ब योजना , लड़ाणा और व्यञ्जना के संस्कारी प्रयोग , व्याकरण संबंधी अनेक प्रकार की नवीनतायें अपनाकर इन्होंने अपनी पद-योजना को अपूर्व रूप-विन्यास प्रदान किया है,

१- सुमित्रानन्दन पन्त - वायुनिक कवि वायु के प्रति पृष्ठ ४६ ।

तथा पूर्ववर्ती युगों से सर्वथा भिन्न एक नवीन अभिव्यंजना प्रणाली को जन्म दिया है। जिन प्रसाधनों कथा उपकरणों के द्वारा शायवादी अभिव्यंजना में नवाकर्षण का समावेश हुआ है, उनमें से अधिकांश के मूल रूप हिन्दी काव्य परंपरा में खोजे जा सकते हैं। शायवादी कवियों की शक्ति उन विशिष्ट हुए तत्वों के संयोजन और अपनी प्रतिभा के संस्पर्श द्वारा उन्हें पुनर्जीवित करके उनके नव-संयोजन में है।

शायवादी काव्य शैली मुख्यतः किशोरावस्था कथा विम्वयमी है किन्तु लल्लू रूप रेखाओंवाले चित्रों का जैसा शायदस शायवादी काव्य की विशेषता है। व्यक्तित्व-भेद से एक ही युग एवं प्रवाह के विभिन्न कवियों की शैलियों में अन्तर का जाना स्वाभाविक है, अतएव शायवादी शैली की विवेचित सामान्य विशेषताओं के अतिरिक्त, शायवादी कवियों की कुछ व्यक्तिगत विशेषताएँ भी रही हैं जैसे निराला की शैली जोरमयी है और उसमें पौरुष की दीप्ति फलकती है। प्रसाद की शैली में सरलता विशेष रूप से है, और महादेवी तथा फत्त की शैलियों में मधुरता स्निग्धता और सुस्मारता के गुणों का प्राधान्य है।

शैली का स्वयं कवि के व्यक्तित्व द्वारा निर्मित होता है और व्यक्तित्व के नियामक तत्व कवि विशेष के विचार तथा भाव होते हैं। इसका पट्टे भी संकेत किया जा चुका है। शायवाद के प्रारंभिक कवियों में विचारों का जैसा जोड़ाव्य धितार्थ देता है वह वाद के कवियों में अप्राप्य है। वाद के कवि 'व्यक्तिवाद' से आगे बढ़कर अस्वाभाव के उपासक बन गए हैं। इसीलिए शायवाद युग के पूर्वार्द्ध में शैलीगत विशदता और जोड़ाव्य जैसाकृत अधिक है।

शायवादी काव्य शैली अ-साध्य और प्रायोगिक प्रवृत्ति से पूर्ण होने के परिणामस्वरूप कहीं कहीं क्लिष्ट और दुरुह भी बन गई है। कालान्तर में इसकी पुनर्प्रतिक्रिया हुई। शायवादी-शैली को नया मोड़ देनेवालों में हरिवंशराय बच्चन का नाम विशेष उल्लेखनीय है। कल में वैकल्पिक उत्पन्न करने के बदले बच्चन ने अपनी अनुभूति को सद्बुद्ध तक पहुँचाने के लिये सरल और सुबोध भाषा को अपनाया है।

आगे चलकर नरेन्द्र, नेपाली, मणवती चरण कर्मा प्रभृति कवियों ने भी बच्चन का ही अनुसरण किया। इनकी शैली में विराटता न होते हुए भी यथार्थ का तीक्ष्ण और प्रभाव दामता विशेष रूप से है। निराला की बाद की रचनाओं में

की शैली का सख्त रूप ही ग्राह्य हुआ है । इस प्रकार उपर छायावादी कवियों ने प्रसाद, पंथ जादि की परंपरा से हटकर काव्य शैली का पुनर्गठन किया, जिसमें उन्नत कला के स्थान पर मन पर सीधी चोट करने की शक्ति अधिक है ।

स्वच्छंदतावादी और ाहि विरोधी होने के कारण छायावादी कवियों का अनुकरण की इच्छा बश किसी पूर्व निर्धारित पद्धति से बंधकर चलना संभव नहीं था, अपनी विशिष्ट काव्य प्रतिभा के आधार पर उन्होंने अपने मनोनुकूल नवीन रचना-शैली का निर्माण किया, जो उनके स्वच्छंदतावादी नवीन विचारों और अनुभूतियों की प्रभावशाली रूप में अभिव्यक्ति दे सके ; तथापि छायावादी शैली की आन्तरिक गहन का शास्त्रीय सिद्धान्तों के जालोक में अध्ययन करने से यह स्पष्ट हो जाता है कि छायावादी-काव्य भारतीय-काव्य-परंपरा से विच्छिन्न नहीं है ।

झायावादी काव्य में कल्पना तत्त्व

और

उत्पत्ति - विधान

(क) झायावादी काव्य में कल्पना का स्वरूप

मानव- आत्मा के शिल्पी कवि के पास उसकी सब से महत्वपूर्ण, शक्ति कल्पना- शक्ति होती है जिसके सहारे वह अपनी अनुभूति को शब्दों के माध्यम से सहृदय तक पहुंचाता है। वस्तुतः कवि की प्रसर और क्रियाशील कल्पना शक्ति ही उसे सामान्य मानव से विशिष्ट बनाती है। कविता के अनुभूति पदा तथा अभिव्यक्ति पदा दोनों में ही कल्पना शक्ति का योग रहता है।

अंगरेजी-कवि वर्डस्वर्थ के अनुसार कविता सशक्त अनुभूतियों का अनायास प्रवाह है जो शान्ति के क्षणों में स्मृति के द्वारा उद्भूत होता है।¹ अर्थात् उत्तेजना की स्थिति में कविता नहीं लिखी जा सकती। कवि के मानस में देखी हुई वस्तुओं अथवा दृश्यों से संबंधित अनेक बिम्ब पड़े रहते हैं - (भारतीय काव्यशास्त्र की दृष्टि से इन्हें ही हम स्थायी भाव कह सकते हैं) कवि शान्ति और एकान्त के क्षणों में चिन्तक के पड़े हुए उन विभिन्न बिम्बों में से भावयित्री कल्पना और स्मृति के द्वारा उचित बिम्बों का चुनाव करके धारणा (Attitude) और भावना (Emotion) को जन्म देता है, और कारयित्री प्रतिभा की सहायता से इनकी अभिव्यक्ति करता है। भाव के अनुसृत भाषा, शब्द, हं, लय आदि उसे कारयित्री कल्पना के द्वारा सब ही प्राप्त हो जाते हैं और इस भाँति रचनाकार की

1. "All good poetry is spontaneous overflow of powerful feelings. It takes its origine from emotions recollected in tranquillity."

- Wordsworth - Preface of Iyrical Ballads.

हृदयगत भावना कल्पना की सहायता से शब्दों में पूर्ण होकर अन्य जनों के हृदय को प्रभावित करती है। पाठक या श्रोता भी कवि द्वारा संप्रेषित भाव को कल्पना द्वारा ही ग्रहण करता है क्योंकि कविता में वर्णित भाव, दृश्य आदि उसके सामने प्रत्यक्ष नहीं होते, वह अपने हृदय में उनकी कल्पना करके ही कवि की अनुभूतियों से अपना तादात्म्य स्थापित करता है।

कल्पना के सहारे कवि अपने मानसिक चित्रों में अन्य विविध अनदेखे चित्रों का मिश्रण करके नए नए चित्रों का निर्माण करता है, चित्र को सशक्त बनाने हेतु उक्ति भाषा का चयन करता है, आकर्षण और प्रभाव वृद्धि के लिए शब्दों में काट-काट और लय में परिवर्तन करता है। इस प्रकार कवि के संपूर्ण कार्य व्यापार में कल्पना शक्ति उसकी सहयोगिनी निर्देशिका और सहचरी रहती है। कल्पना के बिना कवि की भावना भी पंगु रहती है। भावना कल्पना को नव निर्माण के लिए प्रेरित करती है और कल्पना भावना के अनुसृत अभिव्यक्ति के साधन, काव्यरूप (Pattern) आदि का चयन करती है। जिस कवि की कल्पना शक्ति जितनी तीव्र होती, उसका भाषा मण्डार भी उतना ही विस्तृत होता है और शब्द उसके अनुगामी होते हैं। भाषा को प्रभाव शक्ति और आकर्षण में वृद्धि के लिए उक्ति वर्तकार भी ऐसे कवि को स्वतः प्राप्त हो जाते हैं। इस प्रकार काव्य के समस्त तत्वों का समावेश कल्पना तत्व के अन्तर्गत हो जाता है। कल्पना काव्य का सर्वाधिक महत्वपूर्ण और अनिवार्य तत्व है। योरोपीय साहित्य सीमांसा और संस्कृत साहित्य शास्त्र दोनों में ही कल्पनातत्व को अत्यंत महत्वपूर्ण माना गया है।

काव्य का अनिवार्य तत्व होने के नाते हिन्दी कविता के प्रत्येक युग में कल्पना का समाहित रूप, अभिव्यक्ति की नवीन प्रणालियाँ, भाषा, शब्द, वर्तकारादि के आकार-प्रकार के माध्यम से प्रकट होता रहा है। किन्तु हायावादी युग में कल्पना को जितना अधिक महत्व मिला, उतना समवतः किसी अन्य युग में नहीं। इस युग के कवियों के लिये कल्पना अनुभूति से भी अधिक सत्य हो गई। हायावादी काव्य की शिल्प गत समृद्धि बहुत कुछ इन कवियों की उर्वर कल्पना शक्ति के ही आश्रित है। कल्पना से अतिशय प्रेम के कलस्वरूप निराला ने कविता को 'कल्पना के कानन की रानी' कहकर संबोधित किया तथा पंत ने अपनी रचनाओं (पल्लव) को 'कल्पना के ये विह्वल बाल' कहा। हायावादी कविता के कल्पनातिशय के परिणाम स्वरूप आलोचक वर्ग ने भी हायावादी कविता और कल्पना को एक दूसरे का पर्याय मान

लिया तथा आगे चलकर यह कल्पना मोह हो शब्द मोह, चित्र-मोह आदि के रूप में प्रकट होकर द्वायावादी काव्य की प्रगति के लिए दाति कारक सिद्ध हुआ ।

द्वायावादी कवि ने कल्पना के पंखों पर आरुढ़ होकर वर्तमान में ही भूत और भविष्य दोनों की मावात्मक यात्रा की है । अतीत के लोक में पहुँचकर वहाँ को सुल-सुल पूर्ण पाँक्तियों में वह अपने आपको लौ देता है, दूसरी ओर, भविष्य के सुल स्वप्नों को अपने काव्य में संजोकर वर्तमान की परिस्थितियों से ऊपर उठने के लिए भी सवेष्ट दिखाई देता है । कल्पना शक्ति के सहारे ही वह अनंत आकाश में उड़ता हुआ आनंद लोक की सृष्टि करता है तथा सृष्टि की नाना वस्तुओं के अन्तर में प्रविष्ट होकर उनकी सूक्ष्म रहस्यों का उद्घाटन करता है । 'यमुना' को देखकर उसके सौन्दर्य से विमोहित रीतिकालीन कवि बिहारी केवल इतना ही कह सके-

“सपन कुंज द्वाया सुलद, शीतल मंद समीर ।

मन है जात जहाँ वहे, वा यमुना के तीर ॥”¹

किन्तु द्वायावादी कवि निराला जब यमुना को देखते हैं तो उनके हृदय में अतीत के असंख्य मधुर स्मृति चित्र सहसा उभर जाते हैं, अतः वे पूछ बैठते हैं - कहाँ है आज वह वंशीवट, कहाँ है वे करील कुंज, जहाँ कभी नटनागर श्याम की वंशी का मादक संगीत मुखता था ? वह रास लीलायें कहाँ गई ? वह हास-विलास क्या हुआ ? वह पनधट आज कहाँ है जो कभी कुन्दरी ब्रजांगनाओं के चरणों को सुम्भुर नूपुर ध्वनि से नित्य मुन्नरित होता था ?

“कता कहाँ अब वह वंशीवट

कहाँ गए नटनागर श्याम ?

कल चरणों का व्याकुल पनधट

कहाँ आज वह कुन्दाधाम ॥”²

1- लाला मगवानदीन - बिहारी बोधिनी, वॉ० नं० ५ पृष्ठ 2 ।

2- सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' - परिप्लव, यमुना के प्रति, पृष्ठ ६६ ।

कवि को कल्पना-तुलिका द्वारा इन पंक्तियों में 'यमुना' का सर्वथा रूप निरूपित उठा है। स्पष्टतः निराला द्वारा चित्रित यह यमुना वास्तविक न होकर कल्पना कल्पित है और उसका प्रतीत हिमालय पर्वत नहीं, कल्पना का अतीत-निरूपित है। यमुना को और स्नेह मुग्ध दृष्टि से देखते हुए उसके अतीत पिवणों को लौटा लाने की जो आकुल आकांक्षा इस कविता में फलकती है वह कल्पना का ही एक व्यापार है।

कल्पना की नव्यता :-

महादेवी को 'यामा' इन्द्रधनुषी ममोरम कल्पनाओं का विस्तृत कोण कहा जा सकता है। रश्मियों की रक्तधारा, मुनहले ज्वालों के हार, संध्या के झुल झुल पर किरणों की फुलफुझिया, चन्द्रमा की चांदी की धाली, मरुत का सिंहासन नम की दीवाकलियाँ, चांदनी का मधुर-भंगार, नीलम रत्न परे झुरी के रंग, जलुण सबल पाटल, मधु पराग को रोली, रक्त स्याम तारों की झुल जाली, मंद मलयानिल के उच्छवास, तारकमय नव वैष्णवी बंधन, शशि का नूतन शीशुल अलिगुंजित पद्मों की किंकिणी, नीलम मंदिर की हीरक प्रतिमा की चपला और क्षिन्न मुलावलियों के अभिराम बंदनवार। एक से बढ़कर एक रंगोली और जूठी कल्पनाये अनायास हृदय को मोह लेती हैं।

झायाबाद के अन्य कवियों की तुलना में पंत के काव्य में कल्पना वैभव सब से अधिक है। पंत का 'बादल' अपनी कल्पना बहुलता में कालिदास के मैथिल्य को सम्प्रदाता करता है। मैथिल्य में ममोरम उपमाओं, उत्प्रेक्षाओं की प्रचुरता है फिर भी महाकवि वास्तविकता को छल नहीं पाते। रामगिरि से कैलाश तक मैथ से सैर कराने के बहाने भारत के प्राकृतिक वैभव और सांस्कृतिक गौरव का दिग्दर्शन कराना उनका लक्ष्य रहा है, किन्तु पंत का 'बादल' धरती से सर्वथा अनजान, अपने ही झीझा कौतुक में मग्न दिताई देता है -

“कमी चौकड़ी मरते मृग हैं, मृग पर चरण नहीं धरते।

मय मांगल कमी झुम्झौ, सजग शशक नम्र में धरते ॥

कमी क्रीड से अनिल डाल में नीरवता से मुह मरते।

वृद्ध गुरु से विहग बंदों को बिखराते नम में तरते ॥

+ + + +

हम सागर के धवल हास है, जल के धूम, गगन की धूल ।
जनिल फेन, ऊष्मा के पल्लव, वारि-वसन, वसुधा के मूल ॥

+ + + +

व्योम वेलि, ताराजों को गति, कल्लो ज्वल, गगन के गान ।
हम अपलक तारों को तन्त्रा, ज्योत्स्ना के हिम, शशि के यान
पवन धेनु, रवि के पांशुल त्रम, सलिल अनल के विरल वितान,
व्योम पलक जल सग बहते थल, उंबुधि को कल्पना महान ॥¹

पंत से पूर्व 'बादल' के इतने नर नर रूपों का उद्घाटन
शायद हो किसी अन्य कवि ने किया हो । कल्पना शक्ति के हो सहारें निराला ने
भी बादल को सर्वथा नवीन दृष्टि से देखा है -

सिन्धु के अशु
धरा के तिम्रन विवस के दाह
विदाई के अनिमेष नयन ।²

हायावादी कवियों की कल्पना की नव्यता ही नहीं
कल्पना की वृक्षता, सुकुमारता और सुंदरता भी अवलोकनीय है, जैसे -

“ उष्मा को पहली लेला कान्त, माधुरी से भीगी भर मोद ।
मद भारी जैसे उठे सलज्ज, मोर को तारक भुति की गोद ॥
कुसुम कानन अंक में मंद पवन प्रेरित सौरभ साकार ।
रचित परमाणु पराग शरीर, सड़ा ही ले मधु का आधार ॥
और पड़तो हो उस पर झुन नवल मधु राका मन को साथ ।
हंसों का मंद विह्वल प्रतिबिम्ब, मधुरिमा लेला सदृश अबाध ॥³

केवल मधुर वस्तुओं और मधुर दृश्यों के चित्रण में ही
नहीं, अन्य प्रकार के चित्रणों में भी हायावादी कवियों की कल्पना शक्ति की अपूर्व
उत्कीर्णता लक्षित होती है । प्रसाद ने 'कामायनी' में ऐतिहासिक तथ्यों में कल्पना

1- सुभितानन्दन पन्त - आधुनिक कवि, पृष्ठ 24-26 ।

2- सुकान्त त्रिपाठी 'निराला' - परिष्कृत, बाबलराग (3) पृष्ठ 106 ।

3- जयशंकर प्रसाद - कामायनी, अदावन, पृष्ठ 44-45 ।

के रंगों का मिश्रण करके मानवता के विकास का जो सपना प्रस्तुत किया है, वह अपनी भावभक्तता और कलात्मकता दोनों में ही अनुपम है। कामायनी में प्रलय के दृश्य का जो प्रभावशाली वर्णन प्रसाद ने किया है, वह सर्वथा मौलिक तथा प्रसाद की कल्पना-शक्ति का सशक्त प्रमाण है।

झायावाद से पूर्व हिन्दो के मध्ययुगीन कवियों ने कल्पना के माध्यम से अत्यन्त मार्मिक उपमायें एवं ^{उत्कृत} अग्रस्तुत करके अपनी प्रतिभा का परिचय दिया है, तथापि झायावादी काव्य में उपलब्ध होनेवाली उपमायें तथा अग्रस्तुत कहीं कहीं सर्वथा नूतन, अमूल्यपूर्व और मौलिककारी हैं। झायावादी अग्रस्तुत विधान का जागामी पृष्ठों में विस्तृत विश्लेषण किया जाएगा अतः यहाँ पर एक ही उदाहरण पर्याप्त होगा -

नील परिधान बीच कुकुमार

झुल रहा फूल जखुला जंग।

सिला हो ज्यों बिबली का फूल

मेघ वन बीच गुलाबी रंग ॥¹

मेघों का वन, उसमें बिबली का फूल सिलना, कितनी अनुठी कल्पना है तत्पश्चात् उस फूल के गुलाबीपन का संकेत करके कवि ने अपनी सूक्ष्म दृष्टि का परिचय दिया है।

रीतिकाल के कवि केशवदास को रचनाओं में अत्यन्त सूक्ष्म कल्पनायें उपलब्ध होती हैं किन्तु उनमें क्लिष्टता बहुत अधिक है। उनसे बुद्धि ही चमत्कृत होती है दृश्य प्रभावित नहीं होता। केशव ने जैसे पाण्डित्य प्रदर्शन का लक्ष्य लेकर ही सायास चमत्कारपूर्ण उत्तियाँ की हैं। दूसरी ओर बिहारी सवृक्ष कवियों ने कल्पना वैचित्र्य के उत्साह में बहुधा संपूर्ण वर्णन प्रसंग को ही हास्यास्पद बना दिया है जैसे बिहारी की एक नायिका के रूप का प्रकाश इतना तीव्र है कि उसके मोहल में पूर्णिमा और अमावस्या का कुछ भेद ही नहीं मिलता, केवल 'पत्रा' के द्वारा ही वहाँ तिथि का ज्ञान संभव है।²

1- जयशंकर प्रसाद - कामायनी, भद्रासर्ग, पृष्ठ ५४।

2- पत्रा ही तिथि पाइये वा धर है बहुत पास।

निसदिन पुन्योई रहत जानन कोप उजास ॥

छाला मगवानदीन- बिहारी बोधिनी, दोहा 102।

हायावादी कवियों की सिद्धि इसी में है कि अपवादों को छोड़कर अधिकांश स्थलों पर उनको रचनायें कल्पना बहुला होती हुई भी पावना से अपना संबंध बनाए रखती है, अतएव उनमें प्रभाव दाम्पता बनी रहती है। प्रभाव की कल्पनाओं को सरसता, पंथ को कल्पनाओं को सुदृप्ता-सुकुमारता, महादेवी की कल्पनाओं की रंगीनी और निराला को कल्पनाओं को सशक्तता (बिम्ब विधान के रूप में) हायावादी काव्य का सौन्दर्य वर्धन करने के साथ साथ हमारे हृदय को भी स्पर्श करती है तथा वर्ण्य-विषय के रूप को मानस-प्रत्यक्षा करती है।

इस सन्दर्भ में नाम्बर सिंह के यह विचार उपयुक्त प्रतीत होते हैं कि "कविता में भावामिब्यंजन और कल्पना-कलन पहले भी हुआ है परन्तु भाव प्रकृता से प्रेरित कल्पना शक्ति का जो वैभव हायावादी कविता में दिखाई पड़ा, वह अमूल्य है।"¹

कल्पना और भावना के स्वीकरण का एक उदाहरण द्रष्टव्य है

“अलुण्ण अधरों को पल्लव प्रात,
मोतियों का हिलता हिम हास ।
हृन्प्रभुणी घट से ढंक गात
बाल विप्लव का पावस-लास ;
हृदय में तिल उठता तत्काल
अध लिले जंगों का मधुमास,
तुम्हारी हवि का कर अनुमान
प्रिये, प्राणों की प्राण”²

हायावाद इन को रचनाओं को देखने से ऐसा आभास होता है कि इस ाल में कवियों की सृष्टि के जो पदार्थ अथवा उपकरण सौन्दर्य, माधुर्य, उदात्ता आदि किसी भी गुण में श्रेष्ठ प्रतीत हुए, उन्हीं को उन्होंने कल्पना की संज्ञा दे दी अथवा कल्पना शक्ति द्वारा तवीन उपमा उत्प्रेक्षादि इसे उन्हें सजाया। जैसे पंथ बावत को³ अंशुधि की कल्पना महान³ विपुल कल्पना से त्रिभुवन की⁴ हाया

1- नाम्बर सिंह - आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ - हायावाद, पृष्ठ १४ ।

2- सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन, पृष्ठ ४१-४२ ।

3- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव, बावत, पृष्ठ ८१ ।

4- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव, बावत, पृष्ठ ७७ ।

को गूढ़ कल्पना ही कवियों की ^१, जंग को प्रथम कल्पना कवि के मन में ^२ तथा वप्सरा को निखिल कल्पनामयि जयि वप्सरि, ^३ कलकर संबंधित करते हैं। प्रसाद भी हिमालय के उदाय स्वल्प को चित्रित करने हेतु विश्व कल्पना का ऊँचा — ४ उम्मान जुते हैं।

वस्तुतः कल्पना ने ही हायावादी कवियों को रहस्यदशी बनाया, उन्हें सूक्ष्म अंतर्दृष्टि देकर साधारण और चिरपरिचित वस्तुओं में छिपे सौंदर्य को उद्घाटित करने की क्षमता दी तथा नवीन अस्तुतों, नवीन उम्मानों और नवीन प्रतीकादि की योजना द्वारा काव्य के संपूर्ण स्वल्प को जादुई बनाने की सामर्थ्य दी।

कल्पना-मोह ने ही हायावादी कवियों को अतीत प्रेमी और बहुत कुछ स्वप्नजीवी भी बना दिया। यही नहीं इन कवियों द्वारा जिन पात्रों की सृष्टि हुई वे भी अत्यंत मायुक्त, कल्पनाप्रिय और स्वप्न जीवी प्रतीत होते हैं। निराला कृत 'राम की शक्ति पूजा' के 'राम' तथा गोस्वामी तुलसीदास के 'मानस' के 'राम' की तुलना द्वारा इस कथन की सार्थकता सिद्ध हो सकती है। प्रसाद की 'कामायनी' के नायक 'मनु' भी बाह भरते हुए -

बाह कल्पना का पुन्दर यह

जगत मधुर कितना होता।

पुल स्वप्नों का वह हाथा में

पुलकित हो जाता होता।^५

कलकर किसी कल्पनालीक की ओर ही संकित कही हैं।

१- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव, हाया, पृष्ठ ५५।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव, जंग, पृष्ठ ३०।

३- सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन, वप्सरा, पृष्ठ ६२।

४- जयशंकर प्रसाद - कामायनी, आशासर्ग, पृष्ठ ३७।

५- जयशंकर प्रसाद - कामायनी, आशासर्ग, पृष्ठ ४५।

अनेक स्थलों पर झायावादी कविताएं कल्पनातिरेक से ग्रसित दिखाई देती हैं। कवियों की कल्पना प्रवण दृष्टि कहीं-कहीं अत्यंत गूढ़ रहस्यमयी और दुर्बोध हो उठी है जिसके द्वारा बहुत से निरर्थक और अस्पष्ट भाव चित्रों की भी दृष्टि झायावादी काव्य में हुई है। उदाहरणार्थ पंत की स्याही की झूँव कविता की निम्न उद्धृत पंक्तियाँ द्रष्टव्य हैं :-

गीत लिखती थी मैं उनके

अचानक यह स्याही की झूँव

लेसनी से गिरकर मुकुमार

गोल तारा सा नम से कूब

सोभने को क्या स्वर का तार

सबनि आया है मेरे पास ?

+ + +

योग का सा वह नील तार

ब्रह्म माया का सा संसार

स्निग्धु सा घट में यह उपहार

कल्पना ने क्या दिया अपार

कली में छिपा वसंत विकास ।¹

यह स्याही की झूँव की झूँव स्निग्धु में स्निग्धु की उक्ति को चरितार्थ करती है। इससे कवि की कल्पना शक्ति की उर्वरता अवश्य प्रमाणित होती है तथापि इसे श्रेष्ठ कविता का उदाहरण नहीं माना जा सकता। इसमें मर्म-स्पर्शिता कम और वाग्विलास ही अधिक दिखाई देता है। परन्तु जाँझ, लहर, कामावनी, तुलसीदास, गीतिका, गुंजन प्रभृति रचनाओं को देखते हुए यह असीदिग्ध है कि झायावादी काव्य में कल्पना के अनौचित्यपूर्ण दातिकायक प्रयोगों की तुलना में उसके गौरव और प्रभाव में वृद्धि करनेवाले औचित्यपूर्ण और अमूर्त कल्पना प्रयोगों का प्राबल्य है।

कल्पना ने झायावादी कविताओं में 'वस्तु' को नया नितार दिया है, साथ ही जलंकारों, प्रतीकों आदि के माध्यम से उसके शिल्पगत सौन्दर्य में भी वृद्धि की है।

(स) अलंकार विधान का स्वरूप :-

प्राचीन भारतीय काव्यशास्त्र में वर्णित काव्य की आत्मा से संबंधित पाँच प्रमुख संप्रदायों में से एक अलंकार संप्रदाय भी है। इस संप्रदाय के मुख्य प्रतिपादक दण्डी मामह, मम्मट आदि ने काव्य के अन्तर्गत अलंकार को ही सर्वाधिक महत्वपूर्ण माना क्योंकि वे काव्य की शोभा में वृद्धि करते हैं। अलंकार से इन आचार्यों का तात्पर्य उस वैचित्र्य अथवा वक्त्र वक्रता से है जो लोकोत्तर अतिशयोक्ति के कारण उत्पन्न होती है।¹ मामह के अनुसार केवल नितान्त आदि शब्दों के प्रयोग से वाणी में सौन्दर्य नहीं आता, शब्द और अर्थ में वक्रता होनी चाहिये। यही वक्रता वाणी का अलंकार है।² काव्य के अन्तर्गत इस उक्ति को विचित्रता और अतिशयतापूर्ण कथन को मामह तथा अन्य प्रारंभिक आचार्यों ने अनिवार्य माना क्योंकि इनसे ही काव्य में रमणीयता उत्पन्न होती है। उनके अनुसार कवि के द्वारा इनकी सायास योजना होनी चाहिये।³ किन्तु कालान्तर में परवर्ती साहित्य शास्त्रियों ने काव्य में अलंकारों की अनिवार्यता को अस्वीकार करते हुए उन्हें ऐच्छिक तथा रस, भाव आदि के उपकारक रूप में स्वीकार किया।⁴ कुन्दर शरीर को कुन्दर वस्त्रालंकारों से सजा देने पर उसका आकर्षण बढ़ जाता है, किन्तु केवल कुन्दर शरीर होना ही पर्याप्त नहीं है, उसके भीतर आत्मा का होना भी अनिवार्य है। वस्त्राभूषणों के बिना शरीर जीवित रह सकता है, किन्तु आत्मा के अभाव में शरीर निजीव ही जाता है। काव्य की आत्मा भाव है और भाषा अथवा शब्द उसका शरीर। किस प्रकार मानव आत्मा

1- न नितान्तादिमात्रेण जायते चारुता गिराम् ।

वक्राभिधेयशब्दोक्तिरिष्टा वाचामकृतिः ॥⁵

मामह - काव्यालंकार ॥ १ ॥ ३६ ॥

2- सेवा सर्वव वक्रोक्तिरनयाधो विभाव्यते ।

यत्नोडस्या कविना कार्यः कोटलंकारोदनया विना ॥⁶

मामह - काव्यालंकार - 2 ॥ ८५ ॥

3- शब्दार्थयोरस्थिरा ये धर्माः शोभातिशायिनः ।

रसादीनुप कुर्वन्तोऽलंकारास्तोऽङ्गव्यापिवत् ॥

आचार्य विश्वनाथ - साहित्यदर्पण ५०३

और शरीर का अन्योन्याश्रित संबंध होता है, उसी प्रकार काव्य में भाव और भाषा एक दूसरे से सम्बद्ध रहते हैं। यह संबद्धता काव्य की सफलता के लिये अनिवार्य है। कवि भावों की सफल और सशक्त व्यंजना के लिये तथा भाषा को भावानुरूप उत्कर्ष देने के लिये अपनी आवश्यकतानुसार अलंकारों का प्रयोग करता है। अर्थात् अलंकार कवि की लक्ष्यसिद्धि में साधन है, साध्य नहीं। काव्य में महत्व वर्ण्यवस्तु/अवयव प्रस्तुत का ही होता है, अलंकार अथवा अप्रस्तुत प्रस्तुत के सौन्दर्य प्रसाधन मात्र है।

हिन्दी के आधुनिकयुगीन साहित्याचार्यों ने भी अलंकारों के संबंध में इसी प्रकार का मत प्रकट किया है। रामचन्द्र शुक्ल लिखते हैं - कविता में भाषा की सब शक्तियाँ से काम लेना पड़ता है। वस्तु या व्यापार को भावना चटकोली करने और भाव को अधिक उत्कर्ष पर पहुँचाने के लिए कभी कभी किसी वस्तु का आकार या गुण बहुत बढ़ाकर दिखाना पड़ता है, कभी उसके रूप रंग मिलाकर तीव्र करने के लिये समान रूप और ध्वनियाँ और वस्तुओं को सामने लाकर रखना पड़ता है। कभी कभी बात को भी धुमा फिराकर कहना पड़ता है। इस तरह के भिन्न भिन्न विधान और कथन के ढंग अलंकार कहलाते हैं। इनके सहारे ही कविता अपना प्रभाव बहुत कुछ बढ़ाती है। कहीं कहीं तो इनके बिना काम ही नहीं चल सकता। पर साथ ही यह भी स्पष्ट है कि ये साधन हैं, साध्य नहीं। साध्य को मुलाकर इन्हीं को साध्य मान लेने से कविता का रूप कभी कभी इतना विकृत हो जाता है कि वह कविता ही नहीं रह जाती।^१

अलंकारों के काव्यगत महत्व और उनकी रचनात्मकता पर प्रकाश डालने हेतु शुक्ल जी से बढ़कर सरल और सुस्पष्ट व्याख्या संभवतः किसी अन्य समीक्षक ने नहीं की। शुक्ल जी के मत को आधार मानकर कहा जा सकता है कि वर्ण्य वस्तु अथवा मूल भाव को अधिक आकर्षक और प्रभाव शाली रूप में व्यक्त करने के लिए प्रयोग किये जानेवाले कथन के विविध ढंग अथवा भाषा की सौन्दर्य-वृद्धि के साधन ही अलंकार हैं।

हिन्दी काव्य परंपरा में अलंकार :

सौन्दर्य प्रियता मानव स्वभाव का मूलभूत गुण है और अलंकार सौन्दर्य के वर्धक होते हैं। अतएव अलंकरण की प्रवृत्ति पुराण में अनुनाधिक

परिणाम में चिरकाल से रहो है। जीवन की भाँति साहित्य अथवा काव्य में भी अलंकारों का प्रयोग किसी न किसी अंश में प्रत्येक युग में होता रहा है हिन्दी कविता का रीतियुग विशेष रूप से अलंकृति का प्रेमी रहा है। रीतिकालीन आचार्य केशवदास के अनुसार

“अदमि सुजात सुलच्छनी, सुबरन, सरस, सुवित ।

सुगुण बिना न राजई, कविता बनिता भित ॥”¹

आधुनिक युग के प्रारम्भिक काल भारतभंडु युग तक प्रेम और भ्रुंगार संबंधी रचनाओं में प्रवृत्ति को अलंकारिकता की परिपाटी पूर्ववत् चलती रही। किन्तु इसके पश्चात् द्विवेदी युग में साहित्य और काव्य के क्षेत्र में सुधारवाद की लहर के फलस्वरूप पूर्ववर्ती युगों की अतिशय अलंकारिकता से भी मुक्ति पाने का प्रयास किया गया। विचारों को उच्छ्वा, सादगी और अनलंकृति ही इस युग के आदर्श माने गए, अतएव कथन का सोधा सादा ढंग हो अपनाया गया। अलंकारों का प्रयोग तब यदि किया गया तो उतना ही जितना आवश्यक जान पड़ा, उपमाएँ चुनी गईं तो वे ही जो पूर्व परिचित थीं। कहीं भी बलबढ़ाव नहीं, जो बात कहना हुई उसे ज्यों की त्यों प्रस्तुत कर दिया गया। यदि प्रकृति चित्रण करना हुआ तो -

“जब जब कदंब नित फलसा जंबीर जी आम्हा,
लीची, दाडिम, नारिकेल झम्ली और शिंशपा हंगुली
नारंगी अपराध बिल्व बदरी सागौन शालादि भी
त्रैणो बद्ध तमाल ताल कदलो जी शाल्मली लड़े थे”²

— लिख देना ही पर्याप्त समझा गया और यदि कोई गंभीर भाषिक बात कहनी है तो -

“हम कौन थे क्या हो गए हैं और क्या होने अभी ।
आजों विचारों आज भिन्नर यह समस्याये सभी ॥”³

1- (संपादक) लाला सीताराम दीन - प्रिया प्रकाश, 1।१५५ ॥

2- अयोध्या सिंह उपाध्याय हरिवंश - प्रियप्रवास, नवम सर्ग, पृ० 100

3- मैथिली शरण गुप्त - भारत भारती, पृष्ठ ५ ।

हायावाद काव्य में अलंकार प्रयोग -

हायावाद युग तक आते आते कविता के मापदण्ड बदल गए तथा पुराने काव्यादर्शों के स्थान पर नूतन काव्यादर्श निमित्त हुए। द्विवेदी युग के कवियों को मांति हायावादो कवियों में न तो आत्मगोपन की प्रवृत्ति थी और न सादगी उनका आदर्श था। उनके हृदय में प्रेम और सौन्दर्य का सागर लहरा रहा था, उनमें बौवन सुलभ शृंगार-प्रियता और साज-सज्जा की उमंग थी। इसके अतिरिक्त उपयोगिता को संकुचित सोमा को छोड़कर काव्य कला के क्षेत्र में नए नए प्रयोग करने को ऐसी अवश्य इच्छा उनमें थी, जिसने कविता के सभी अंगों को प्रभावित किया

द्विवेदीयुग की तुलना में हायावाद युग की कविताओं में अलंकारों का प्रयोग बहुलता से हुआ, संभवतः रीतियुग के ही समान। हायावादी कवियों को अलंकार प्रियता इस बात से ही प्रमाणित हो जाती है कि जहाँ मात्र एक उपमा से काम चल सकता है वहाँ बहुधा वे अनेक उपमाओं का प्रयोग करते हैं। इस प्रवृत्ति के फलस्वरूप कहीं कहीं वर्ण्य वस्तु उपमाओं से इतनी आच्छादित हो उठती है कि "कविता" और "उपमा" एक दूसरे की पर्याय बन जाती है, जैसे :-

"तलवार के हायानुवाद ही उपमा ही, मायुक्ता ही।

अविदित भावाकुल भाणा ही, कटी हंटी नव कविता ही"।¹

किन्तु ऐसे स्थल हायावादी काव्य में कम ही हैं जहाँ अलंकारों के प्रयोग के कारण मूल भावना को दांति पहुँची हो। अधिकांशतः हायावादी कविताओं में प्रयुक्त होनेवाले अलंकार भावों की प्रेक्षणीयता और भाणामय सौन्दर्य के वर्धक ही सिद्ध हुए हैं। अतएव अलंकारों का बाहुल्य होते हुए भी हायावादी काव्य-युग की रीति काल का प्रत्यावर्तन नहीं कहा जा सकता। रीतिकाल की स्थूल अलंकार-प्रियता और एक ही प्रकार की उपमाओं अप्रस्तुतों की आवृत्ति के प्रति इन नए कवियों में कितनी विरक्ति थी, इसका अनुमान घेत के प्रस्तुत वक्तव्य से लगाया जा सकता है -

"और इनकी भाणालंकारिता ? जिनकी रंगीन छोरियों में वह कविता का हेमिग मार्केट - वह विश्व वैचित्र्य झूलता है जिसके हृदय पर वह धिक्कि है। + + + इन साहित्य मालियों में से जिसकी विलास

वाटिका में आप प्रवेश करें, सब में अधिकतर वही कदली के स्तंभ कमलनाल बाड़िम के बाव, झुक, पिक, संजन, शंस, सध, सिंह, मृग, चंद्र चार जलें होना, कटाका करना जाह होड़ना रोमांचित होना, झूत पेजना, कराहना, मूर्च्छित होना स्वप्न देतना, अभिचार करना, बस इसके सिवा और कुछ नहीं। + + + +

+ + + माव और माणा का ऐसा झुक प्रयोग, राग और हुंदी की ऐसी एक स्वर रिमकिम, उपमा तथा उत्प्रेक्षाओं को ऐसी दादुरावृत्ति, अनुप्रास एवं तुकों को ऐसी अजान्त उपल वृष्टि क्या संसार के और किसी साहित्य में मिल सकती है? + +

+ + + + + स्वस्थ वाणों में जो एक सौन्दर्य भिन्नता है उसका कहीं पता हो नहीं। उस झूठे पाँच न धरि सके सोमा हो के मार¹ वाली ब्रज की वासक सम्जा का सुकुमार शरीर अलंकारों के अस्वामाविक बोझ से ऐसा दबा दिया गया, उसके कोमल अंगों में क्लम की नाक से असंस्कृत रुचि की स्वाही का ऐसा गोदना भर दिया गया कि उसका प्राकृतिक रूप रंग कहीं दोस हो नहीं पड़ता है।²

अलंकारों के अनावश्यक बोझ से हायावादी काव्य भी बचा नहीं रह सका, इस सत्य की आत्म स्वीकृति स्वयं हायावादी कवि : मंत ने की है - "हायावाद काव्य न रहकर अलंकृत संगीत बन गया।"³ किन्तु हायावादी कविता और रीतिकालीन कविता के रूप विन्यास में पर्याप्त अन्तर है। जैसा कि नाम्बर सिंह का कथन है, यह अन्तर "अलंकारों की बहुलता और न्यूनता का नहीं बल्कि उन अलंकारों के पीछे काम करनेवाले रुचि अथवा सौन्दर्य भावना का है। एक के पीछे मध्ययुगीन रुचि है तो दूसरों के पीछे आधुनिक रुचि।"⁴

नवोनता का आधार -

जीवन के बदले हुए परिवेश ने भारतीय समाज का सौन्दर्य विगलक दृष्टिकोण भी बदल दिया था, इस बात का संकेत पूर्व पृष्ठों में किया जा चुका है। नर युग में सौन्दर्य की आन्तरिक और भावात्मक सचा मान लेने के कारण कृत्रिमता और अतिरिक्त प्रसाधनों के द्वारा⁵ वस्तु के बाह्य रूप को सज्जित करने की

1- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव, मुम्बई, पृष्ठ ६-१०।

2- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव, मुम्बई, पृष्ठ २१।

3- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि, मंगलोर, पृष्ठ १७।

4 - नाम्बर सिंह - हायावाद, पृष्ठ २६।

रगचि कवियों में नहीं रह गई। इसीलिए हायावादी कवियों ने अतिशय सौन्दर्य प्रेमो होते हुए भी स्थूलता को नहीं अपनाया। उनकी कविताओं में अलंकार ऊपर से लादे नहीं गए हैं, वरन् कथन को प्रभावशाली और भावों को प्रेरणाणीय बनाने के लिए प्रयुक्त हुए हैं। भावों को प्रेरणाणीयता तभी संभव है जब उनकी स्वामाविकता और सत्वता रक्षित रहे। हायावादी कवियों ने इस ओर पूरा ध्यान रखने का प्रयत्न किया है। इसी दृष्टिकोण को लेकर पंत का कथन है :-

तुम वहन कर सकों जन-पन से भरे विचार ।
वाणी भरी चाहिये तुम्हें क्या अलंकार ?¹

रीतिकाल में संस्कृत कवियों- कालिदास आदि को साम्प्रती सौन्दर्य भावना को उसके परंपरागत रूप में ही अपना लिया गया। किन्तु कालिदास और केशव का युग एक नहीं था। अतएव दोनों युगों की प्रवृत्तियों में समता होना भी असंभव था। एक युग को स्वामाविक प्रवृत्तियाँ दूसरे युग में क्या रूप अपना लेने पर परिस्थितियों की म्मिनता के कारण सदैव धोपी हुई ही लगेगी।

रीतिकाल के अधिकांश कवि दरबारी थे। आश्रमदाताओं की प्रशंसा हेतु उनके साधारण ऐश्वर्य को भी लूब बढ़ा बढ़ाकर पूर्वयुगीन साम्प्रती वैभव को कात्मनिक चित्रों के रूप में प्रस्तुत करना उनका कर्तव्य-कर्म बन गया था। राजाओं की मनस्तुष्टि के लिये उन्होंने सौन्दर्य और विलास का जो रूप अपने काव्य में अंकित किया, वह बहुत कुछ परिभाटी विहित था, अतएव काव्य के वाह्य उपकरणों में भी नवोन्मेष कम, रगचि पालन अधिक लक्षित होता है। पराधीन हृदय से विकसित होने के फलस्वरूप रीतिकालीन कविता को भावधारा कुछ दब सी गई है और उसमें बुद्धि पक्ष अधिक प्रबल हो गया है। हृदय पक्ष क्षीण होने के कारण उसने जो अलंकार धारण किये वे हृदय को सत्य उपग से नहीं मात्र रीति-निर्वाह के लिये। अतएव शरीर पर होते हुए भी वे उसके अपने नहीं जान पड़ते। सौन्दर्य वर्धन के बदले वे काव्य शरीर और काव्यात्मा - दोनों के लिये मार सदृश हो गए हैं। सुखादय का कृष्य अंकित करते हुए केशवदास लिखते हैं :-

1- सुमित्रानन्दन पन्त - ग्राम्या - 'वाणी', पृष्ठ 103।

“चढ़्यौ गगन तरु धाय

दिनकर बानर उरुन मुक्त ।

कीन्हों मुक्ति कहराय,

सकल तारिका कुसुम बिन ॥”¹

इन पंक्तियों में बुद्धि का कलात्कार हो दिखाई देता है, पाठक मन में संवेदना जाग्रत करने को दायता इनमें नहीं है ।

रोतिकाल से लेकर हायावाद युग तक की अलंकारिकता पर प्रकाश डालते हुए शान्तिप्रिय द्विवेदी का कथन है - “प्रवर्तमाना में कलाकारिता का जातिशून्य हो गया था, कविता अति अलंकृता हो गई थी । जो शोभा के ही भार से दबी हुई थी, वह आभूषणों का भार कैसे वहन कर पाती ? कविता की शक्ति देने के लिये द्विवेदी युग लड़ीबोलों का पाँकण लेकर आया । हायावाद ने उस पाँकण में अर्द्ध नारीस्वर के नारो अंश की स्नेह स्निग्ध सहृदयता का रसोन्मेष कर काव्य में प्रवर्तमाना को रमणीयता बनाए रखी । उसने कृत्रिम अलंकारिकता के भार से मुक्त कर तन्वंगी कविता को उसी के अनुरूप कला की सूक्ष्म व्यंजना दे दी ।”² तात्पर्य यह कि हायावाद के स्वच्छंदता प्रेमी और नवीन सौन्दर्य चेतना से अनुप्राणित कवियों ने अलंकारों की पुरानी परिपाटी को त्यागकर नवीनता का आग्रम लिया । परन्तु नवीनता का यह अर्थ नहीं है कि परंपरागत अलंकारों का सर्वथा बहिष्कार हो गया । हिन्दी काव्य के अनेक निरुपरिचित अलंकार हायावादी काव्य में भी गृहीत हुए हैं किन्तु एक तो उनके प्रयोग के ढंग में नयापन है दूसरे उनकी योजना जानबूझकर, पांडित्य प्रदर्शन के लिये नहीं अधोत्कर्ष के लिये हुई है ।

अलंकार भेद :

अलंकारों के मुख्य दो भेद माने गए हैं, शब्दों में चमत्कार उत्पन्न करनेवाले अप्रस्तुत विधान को शब्दालंकार और अर्थ में चमत्कार-बुद्धि करनेवाले अप्रस्तुत विधान को ‘अर्थालंकार’ कहा गया है । सूक्ष्म अथवा अंतः सौन्दर्य के उपासक होने के फलस्वरूप हायावादी काव्य में अर्थालंकार ही अधिक उपलब्ध होते हैं, किन्तु भावों को सहजतः अभिव्यक्ति के लिये उन्होंने शब्द-शिल्पी के रूप में प्रत्येक शब्द का पूरी

1- केशवदास - रामचंद्रिका - पाँचवाँ प्रकाश, पृष्ठ ७२।

2- शान्तिप्रिय द्विवेदी - ज्योति विहंग, पृष्ठ २६।

रुफ-रुफ के साथ प्रयोग किया है। उनकी शब्द-योजना में ध्वनि प्रवाह के साथ अनजाने ही कुछ अलंकार जा गए हैं, जिनमें अनुप्रास, यमक और श्लेष मुख्य हैं। कुछ उदाहरण द्रष्टव्य हैं -

अनुप्रास -

- फरद मेम माला लो, वह स्मृति मदमाती जाती ¹
- फुल मधुपों का मूद मधुमार। ²
- सिक्ता को सस्मित सीपी पर
मीतो को ज्योत्स्ना रही विवर। ³

यमक -

- पास ही रे हीरे को लान
लौजता कहाँ और नाथान ⁴
- इन्दु पर उस इन्दु मुल पर साथ ही
थे पड़े मेरे नयन जो उदय से,
लाज से रक्तिम हुए थे, पूर्व को
पूर्व था, पर वह द्वितीय अपूर्व था ॥ ⁵

श्लेष -

- "प्रेम की बंसी लगी न प्राण।
तू इस जीवन के मट मीतर
कौन द्विपी मोहित निज हवि पर।
बंका री नवयौवन के पर
प्रसर प्रेम के वाण। ⁶

1- जयशंकर प्रसाद - आँसू (नं० १०), पृष्ठ ३५।

2- सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन, पृष्ठ ४१।

3- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि, नाकाविहार, पृष्ठ ५६।

४ - सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' - नीतिकान, पृष्ठ २७।

५ - सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि, पृष्ठ २०।

६ - सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि, पृष्ठ ४४।

- जो रो मानस को गहराई ।¹

हायावादी कविताओं में वक्ता वक्ता के बहुत अधिक उदाहरण प्राप्य है किन्तु उन स्थलों पर वक्ता को योजना कवियों द्वारा नहीं की गई है, वरन् उनका आधार लक्षणा शब्द शक्ति ही है ।

शब्दालंकारों को ही मांति अर्थालंकारों का प्रयोग भी हायावादी कविताओं में सप्रयास और चम्त्कार प्रदर्शन हेतु अथवा परंपरा निवाह हेतु नहीं हुआ है । आत्मामिव्यञ्जक कवि को वाणी में एक ऐसा तीव्र आवेग होता है जो स्वतः अपने विकास का मार्ग ताल लेता है, उसको अभिव्यक्ति के लिये अलंकारों की ताल करने की आवश्यकता नहीं पड़ती । परन्तु इस प्रकार की अभिव्यक्ति के लिए भाषा अवश्य भावानुरूप तथा शक्तिमती होनी चाहिये । भाषा प्रकरण के अन्तर्गत पहले भी कहा जा चुका है, हायावादी कवियों ने शब्द चयन में पूर्ण सतर्कता एवं जूझतपूर्व कोशिश दिखाया है । उनकी भाषा भावानुगात्मी है तथा भाव सौन्दर्य के परिणामस्वरूप वह भी सौन्दर्यमयी तथा भाव सौन्दर्य के परिणामस्वरूप वह भी सौन्दर्यमयी तथा अनायास अलंकृत हो गई है और उसमें कवि के अनजाने ही अनेक अलंकार छुल मिल गए हैं ।

अर्थालंकारों में मुख्यतः उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, रूपकाति-शयोक्ति, द्रष्टान्त आदि का प्रयोग हुआ है । वैषम्यभूतक अर्थालंकारों में विरोधाभास का प्रयोग बहुत अधिक हुआ है । सन्देह, अन्योक्ति, सहोक्ति, प्रतीप और स्मरण अलंकारों की योजना भी कहीं-कहीं दिखाई पड़ती है । परन्तु 'उपमा' अलंकार हायावादी कवियों को सर्वाधिक प्रिय रहा है । 'उपमा' के हायावादी प्रयोगों की मुख्य विशेषता यह है कि इन कवियों की दृष्टि रीतिकालीन तथा द्विवेदीयुगीन कवियों की भांति साम्य के सब से सूक्ष्म रूप सादृश्य पर ही केन्द्रित नहीं रही, वरन् प्रभाव साम्य को इन्होंने अधिक महत्व दिया है, दूसरे इनकी अप्रस्तुत योजना सर्वथा नवीन और मौलिक है ।

अप्रस्तुत विधान -

'अप्रस्तुत' शब्द आधुनिक युग की देने होते हुए भी अपने स्वरूप में नया नहीं है । अप्रस्तुत शब्द 'उपमान' का एक पर्याय, उपमा के चार अंगों में से एक अंग है ।² रूपकद्रुक्त ने भी इसे उपमान के स्थानापन्न रूप में माना है ।

1- जयशंकर प्रसाद - लहर, पृ. 84 ।

2- धीरन्द्र वर्मा - हिन्दी साहित्य कोश, पृष्ठ 221

उनके शब्दों में - "प्रस्तुत वस्तु और आलंकारिक वस्तु में बिम्ब - प्रतिबिम्ब भाव हो, अर्थात् अप्रस्तुत (कवि द्वारा लाई हुई) वस्तु प्रस्तुत वस्तु से रूप रंग में भिन्न हो।" ² स्पष्ट है कि शुक्ल जी ने अप्रस्तुत शब्द को काव्य की अलंकरण सामग्री के अर्थ में प्रयुक्त किया है। प्रस्तुत और अप्रस्तुत के मध्य बिम्ब प्रतिबिम्ब का कथन अप्रस्तुत के साम्यपूर्ण आधार की ओर इंगित करता है।

शुक्ल जी ने अप्रस्तुत योजना को केवल औपम्यगम अलंकारों तक ही सीमित रक्ता है ² परन्तु रामवहिन मिश्र ने अप्रस्तुत को सीमा में काव्य की संपूर्ण अलंकरण सामग्री को समाहित कर लिया है। उनके अनुसार - "अप्रस्तुत योजना बाहर से लाई जानेवाली सारी वस्तुओं को ग्रहण करती है, चाहे अप्रस्तुत का कैसा हो रूप क्यों न हो। अप्रस्तुत विशेष्य हो विशेषण हो, क्रिया हो, मुहावरा हो, चाहे और कुछ हो इसके भीतर सब समा जाते हैं।" ³ अप्रस्तुत का इस व्यापक अर्थ में ग्रहण हो अधिक उपयुक्त प्रतीत होता है, क्योंकि समस्त अलंकारों की योजना प्रस्तुत से भिन्न अप्रस्तुत रूप में ही होती है। सार रूप में कह सकते हैं कि काव्य के अन्तर्गत अतिरिक्त लावण्य की सृष्टि हेतु प्रयुक्त होनेवाली, वण्य विंगय से युक्त संपूर्ण अलंकरण सामग्री ही अप्रस्तुत विधान है।

काव्य के अन्तर्गत प्रतीक बिम्ब आदि का विधान भी अप्रस्तुत रूप में ही होता है। माणा-विवेक के प्रसंग में यह स्पष्ट किया जा चुका है कि बहुधा अनेक साम्यपूर्ण अप्रस्तुत प्रयोग से कट्टर होकर प्रतीक का रूप ग्रहण कर लेते हैं, परन्तु

1- रामकन्दर शुक्ल - रस पीमांश- अप्रस्तुत रूप विधान, पृष्ठ ३६२।

2- रामकन्दर शुक्ल - किन्तामणि-भाग 1 कविता क्या है, पृष्ठ १८३।

- "अलंकार चाहे अप्रस्तुत वस्तु योजना के रूप में हो (जैसे उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा इत्यादि में) चाहे वाक्य वक्रता के रूप में (जैसे अप्रस्तुत प्रशंसा, परिसंख्या व्यास स्तुति, विरोध इत्यादि में) चाहे वर्ण विन्यास के रूप में (जैसे अनुप्रास में)"।

3- रामवहिन मिश्र - काव्य में अप्रस्तुत योजना, पृष्ठ ४।

सभी अप्रस्तुत प्रतीक नहीं होते। प्रतीक - योजना का आधार अपेक्षाकृत अधिक व्यापक होता है। प्रतीक और अप्रस्तुत के मध्य अंगार्थीभाव का सम्बन्ध है। प्रतीक कवि को अप्रस्तुत योजना का विशिष्ट कलात्मक उपकरण माना जा सकता है। इसी प्रकार 'बिम्ब' भी अप्रस्तुत विधान का महत्वपूर्ण अंग है, किन्तु सभी अप्रस्तुतों को बिम्ब की संज्ञा नहीं दी जा सकती है। केवल चित्रात्मक गुणसंपन्न अप्रस्तुत ही, जो पाठक अथवा श्रोता के हृदय में साम्य के आधार पर वर्ण्य वस्तु अथवा प्रस्तुत का पूर्ण स्वरूप अंकित करने में सक्षम हो, बिम्ब कहलाने के अधिकारी होते हैं।

झायावादी काव्य में कल्पनाधिक्य के परिणामस्वरूप बहुधा कल्पना और भावना भिन्नर रूपाकार हो गई है, अतएव उसमें प्रस्तुत कथन परिमाण में अत्यंत कम हुआ है, तथा अभीष्ट अर्थ को व्यंजना के लिये अप्रस्तुत विधान का ही आश्रय लिया गया है। झायावादी अप्रस्तुतों को मुख्य विशेषता उनकी बिम्ब सृष्टि की सामर्थ्य है। झायावादी रचनाओं में ऐसे स्थल अत्यंत अल्प हैं जहाँ अप्रस्तुत विधान द्वारा स्रष्टव्य के मानस में कोई चित्र न उमारा गया हो। कहीं कहीं एक के स्थान पर अनेक अप्रस्तुतों के संयोजन द्वारा व्यंजना को अमूर्तपूर्व लावण्य और वैचित्र्य प्रदान किया गया है। जैसे आकाश में उमड़ते काले काले बादलों को देखकर मध्ययुगीन कवि सेनापति उनकी उपमा काबल के पहाड़ से देते हैं - "जाने है पहाड़ मानो काजर के ढोई के" परन्तु झायावादी कवि पंत अनेकानेक चित्रमय और नवीन अप्रस्तुतों को जुटाकर बादल के लिये उपमाओं की माला ही ग्रंथ देते हैं। बादल कभी उन्हें यमुना के श्यामजल में तैरते हुए जम्बाल जाल का प्रतीक होता है, कभी आकाश के मधुगूह में लटके स्वर्ण पुगों की तरह। कभी वह अनिल श्रोत में तमाल के पात की तरह बहता है, और कभी गगन की शाखाओं में फट्टी के जाल की तरह फैल जाता है। इसके साथ ही पंत ने बादलों का संशय की तरह धीरे धीरे उठना, अवश के समान बढ़ना, मोह के समान उमड़ना और लालसा के समान नम के हृदय में फैलना चित्रित किया है।²

नवीन अप्रस्तुतों से युक्त मालोपमा का एक अन्य उदाहरण निम्न पंक्तियों में द्रष्टव्य है -

1 - सेनापति - कविता रत्नाकर, पृष्ठ 668।

2 - सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि 'बादल' - पृष्ठ 24-29।

नवल, मधुरा निकुंज में प्रात,
 प्रथम कलिका सी अस्फुट गात ।
 नील नम जंतःपुर में तन्ति
 ब्रज को कला सदृश नवजात ।
 मधुरता मृदुता सी तुम प्राण
 न जिसका स्वाद स्पष्ट कुछ जात ।¹

यहाँ पर नायिका के लिये 'प्रथम कलिका' सी अस्फुट गात और 'ब्रज को कला सदृश नवजात' जैसे गुण साम्य पर आधारित नव्य अप्रस्तुतों के द्वारा कवि ने उसकी वयःसौंधि की अवस्था का आकर्षक चित्र प्रस्तुत किया है। बिना किसी प्रकार के साम्य का आश्रय लिये वर्ण्य को भावक के मानस-मटल पर चित्रबद्ध कर पाना असंभव है। यह साम्य ही अप्रस्तुत योजना का प्रमुख आधार है अर्थात् कवि वर्ण्य वस्तु तथा उससे भिन्न किसी अन्य वस्तु, वृक्ष जैसा व्यक्ति के मध्य किसी सामान्य तत्व का उद्घाटन करके, उसी के आधार पर वर्ण्य वस्तु का चित्र अंकित करता है। रामचंद्र शुक्ल ने तीन प्रकार के साम्य की ओर इंगित किया है - रूप साम्य, धर्म साम्य तथा प्रभाव साम्य।² भाषा को समस्त प्रकार को वक्त मँगिमायें इन साम्यों पर ही आश्रित हैं। शास्त्रवर्णित उपमा, (माहोपमा, उपमेयोपमा आदि) रूपक, उत्प्रेक्षा, प्रेम, संदेह, स्मरण, रूपकातिशयोक्ति आदि अलंकार तथा पाश्चात्य मानवीकरण (Personification) आदि साम्य पर आश्रित प्रमुख अलंकार हैं, जिनका शायवादी काव्य में प्रचुर प्रयोग हुआ है। रूप, धर्म एवं प्रभाव तीनों प्रकार के साम्यों में 'रूपसाम्य' का आधार सब से स्थूल होता है। शायवादी काव्य और रीतिकालीन काव्य को अलंकरण की तुलना करने पर यह स्पष्ट हो जाता है कि रीतिकालीन कवियों की दृष्टि वस्तु को बाह्य रूपरेखाओं में अधिक उलझी है, उन्होंने अपनी कविताओं में अलंकरण के लिये मुख्यतः रूप साम्य का आश्रय लिया है। इसके विपरीत शायवादी कवियों की प्रवृत्ति स्थूल के बदले सूक्ष्म चित्रण की ओर रही है।

1- सुमित्रानन्दन पन्त - गुंजन, मावी पत्नी के प्रति, पृष्ठ 80।

2- रामचंद्र शुक्ल - निन्तामणि, भाग 2, पृष्ठ 220-221

सूक्ष्म की उपासना पर आधारित उनके नर सौन्दर्य बोध ने ही हायावादी काव्य की अंकारिकता को पिछले युगों से भिन्न नया रूप प्रदान किया। हायावादी कवियों ने अकार की स्थूल रैलाओं का सामान्य रीति से उद्घाटन न करके "प्रस्तुत" और "अप्रस्तुत" के मध्य गुण अथवा प्रभाव साम्य को उभारने का अधिक प्रयत्न किया है। यह विशेषता हायावादी कवियों की श्रेष्ठ - कलात्मक शक्ति की परिचायिका है, क्योंकि स्थूल रंग रैलाओं से युक्त चित्रों की अपेक्षा मनोगत सूक्ष्म प्रभावों को उभारनेवाले चित्र कला की दृष्टि से अधिक श्रेष्ठ समझे जाते हैं। रामदक्षिण मित्र के शब्दों में -

"यदि सादृश्य और साधर्म्य प्रभाव - विस्तारक नहीं, तो वह उपमान निजीव है। अप्रस्तुत योजना में प्रभाव की क्षमता उपेक्षाणीय नहीं है।"^१

हायावादी कवियों ने जहाँ कहीं रूप साम्य का आधार ग्रहण भी किया है, वहाँ कथन की वैचित्र्यपूर्ण मँगिमा के द्वारा अभिव्यंजना में नवीन आकर्षण का समावेश कर दिया है। जैसे -

"मोती की लड़ियों से सुन्दर
करते हैं माँग भरे निर्मीर।"^२

जल बिन्दु के लिये मोती अप्रस्तुत में कोई विशेषता अथवा नयापन नहीं है, किन्तु मोती की लड़ियाँ कह देने से अप्रस्तुत में विविध दृष्टि की सामर्थ्य उत्पन्न हो गई है, जिससे इन पंक्तियों की अर्थ व्यंजना का भी विकास हुआ है। इसी प्रकार जाँती को कमलकल जोड़ कवियों ने कहा है किन्तु पंत जब जाँती की तुलना नीलकमल से करते हुए लिखते हैं -

"नीलकमल सी है वे जाँत।
हूँ मैं मधु में पाँत ॥
मधु हैं मन मधुकर के पाँत।
नील कमल सी हैं वे जाँत।"^३

तो अभिव्यंजना में एक नई कमल उद्घाटन होती है।

गुण साम्य पर आधारित नवीन अप्रस्तुतों का हायावादी काव्य में प्राचुर्य है।

१- रामदक्षिण मित्र - काव्य में अप्रस्तुत योजना, पृष्ठ ६४।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - पत्त्र, उच्छ्वास, पृष्ठ ८।

३- सुमित्रानन्दन पन्त - मंगल - पृष्ठ ४७।

“ रात सी नोरव्यथा

तम सी अगम मेरी कहानी ।”

- इन पंक्तियों में रात और तम के अप्रस्तुत व्यथा और कहानी को अनुपमिती को संवेद्य बनाने के लिये संयोजित हुए हैं क्योंकि दोनों के मध्य नोरव्यथा और अगमता के गुणों का साम्य है। इसी प्रकार -

“ मेरा पावस झु सा जोधन

मानस सा उमड़ा अपार फन ।

गहरे धुंधले धुले सांवले

मेघों से मेरे मेरे नयन ॥”²

यहाँ भी जीवन के लिये पावस झु का अप्रस्तुत गुणाश्रित हो है। पावस झु में आकाश में काले काले मेघ उमड़ते हैं उसी प्रकार कवि के नयनों में सूनापन और निराशा का अंधकार व्याप्त है।

प्रभाव साम्य के आश्रित अप्रस्तुत विधान हायावादी कवियों को अत्यधिक प्रिय रहा है। उनकी इस विशेषता को बहुत पहले ही रामकृष्ण शुक्ल ने लक्ष्य करके लिखा था - “ हायावाद बड़ी सद्बुद्धता के साथ प्रभाव साम्य पर ही विशेष लक्ष्य रक्ख कर रहा है। कहीं कहीं तो बाहरी सादृश्य या साधर्म्य अत्यंत अल्प या न रहने पर भी आभ्यन्तर प्रभाव साम्य को लेकर ही अप्रस्तुतता का सन्निवेश कर दिया जाता है।”³ इस विशेषता के फलस्वरूप ही जैसा कि पहले संकेत किया जा चुका है, हायावादी कवियों को अलंकार योजना पूर्ववर्ती युगों से सर्वथा भिन्न दिशाई देता है। वस्तुतः आकार साम्य के बड़े प्रभाव साम्य पर अपनी दृष्टि केन्द्रित करके हायावादो कवियों ने अप्रस्तुत विधान को नई परिपाटी को जन्म दिया, साथ ही अपने सौन्दर्य चित्रों को अधिक सशक्त और संवेद्य बनाकर अपनी उच्चकौटि की काव्य प्रतिभा का परिचय दिया।

प्रभाव साम्य वस्तुतः सादृश्य और साधर्म्य का ही सूक्ष्मतर रूप है इन दोनों के मध्य कोई स्पष्ट विभाजक रेखा खींचना कठिन कार्य है। प्रभाव साम्य के द्वारा कवि प्रस्तुत के रूप में और गुण की अप्रस्तुत से समानता प्रदर्शित करने के

१- महादेवी वर्मा - दीपशिखा - गीत ३६, पृष्ठ १२७।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि, पृष्ठ १५।

३- रामकृष्ण शुक्ल - हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृष्ठ ६१७।

बदले उनके सम्मिलित समग्र प्रभाव की व्यंजना करके वर्ण्य विषय को संक्षेप बनाता है। जैसे -

“चंचला स्नान कर आवे चंद्रिका पर्व में जैसी।

उस पावन तन की शोभा बालोक मधुर थी ऐसी ॥^१

कवि ने अपनी उर्वर कल्पना शक्ति के माध्यम से चंद्रिका-स्नान विजली का सर्वथा मौलिक अप्रस्तुत संयोजित करके नायिका के शीतलता, पवित्रता आदि गुणों से युक्त सौन्दर्य के सार भूत प्रभाव की ही चित्रात्मक व्यंजना की है। इसी प्रकार

और निरुपाय में तो छैठ उठी डोरी सी

अपमान ज्वाला में अधीर होके जलती।^२

गुर्जर प्रदेश की रानी कमला का अपमान ज्वाला में जलती हुई डोरी के समान छैठ उठना ‘प्रस्तुत’ और अप्रस्तुत के मध्य प्रभाव साम्य को ही मास्वर करता है। ‘वर्ण्य’ के सास्मृत प्रभाव को साकार करनेवाले इस प्रकार के बिम्बात्मक अप्रस्तुत हायावादी काव्य के अतिरिक्त अन्यत्र दुर्लभ है।

नए अप्रस्तुत :

हायावादी कविताओं में अनेक स्थलों पर ‘स्थूल’ के लिए ‘सूक्ष्म’ और सूक्ष्म के लिए स्थूल अप्रस्तुतों का संयोजन हुआ है, जैसे पर्वत पर उगे हुए ऊँचे ऊँचे वृद्धा पंत की मानव हृदय की उच्चाकांक्षाओं के समान जान पड़ते हैं -

गिरिवर के उर से उठ उठकर उच्चाकांक्षाओं से तरुणर।

हैं कानक रहे नीरव नम पर अनिमेष बटल कुछ चिन्ता पर ॥^३

इस प्रकार के अप्रस्तुतों का लक्ष्य भी व्याकृति की उमासे के बदले वर्ण्य के समग्र प्रभाव को संक्षेप बनाना होता है। निराला की निम्न पंक्तियों में

“कल्पना से कोमल

झु कुटिल प्रसार कामी केवगुच्छ।^४

१- जयशंकर प्रसाद - बाँधु, पृष्ठ २४।

२- जयशंकर प्रसाद - लहर, प्रलय की हाया, पृष्ठ ६६।

३- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव, उच्छ्वास, पृष्ठ ५।

४- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - परिमल, बागी फिर एक बार, पृष्ठ १७२।

केशों को कल्पना से कोमल और प्रसार का भी विशेषण से युक्त करने में प्रभाव साम्य ही आधार बना है। कल्पना भी अपना प्रसार चाहती है तथा मृदु कुटिल केशों की प्रवृत्ति भी प्रसार की होती है। कल्पना और केश में समाकार संबंधी कोई मेल न होने पर भी कवि ने यहाँ पर दोनों की समकक्षाता दिखाकर इधर-उधर उड़ते हुए जाड़े तिरछे केशों में आभ्यंतर प्रभाव को सक्षेप बनाने की सफल वैष्ठा की है।

निराला विषवा को 'इष्टदेव' के मन्दिर की पूजा सी कहकर सर्वथा नवीन और सुक्ष्म उपमा लीज लाए हैं।^१ इसमें भी 'विषवा' के शान्ति और पवित्रतामय जीवन के समग्र प्रभाव को ही उपर्युक्त सुक्ष्म अप्रस्तुत के माध्यम से साकार किया है गया है।

प्रसाद ने लज्जा की अमूर्त भावना के लिए मूर्त अप्रस्तुतों का सुन्दर विधान किया है -

कोमल किसलय के अंचल में मन्ही कलिका ज्यों छिपती सी ।
गोघूली के धूमिल पट में दीप्ति के स्वर में दिपती सी ॥^२

चिन्ता के अमूर्त भाव को चेतना में साकार करने हेतु प्रसाद लिखते हैं -

जो चिन्ता की मल्ली रेशा, जरी विश्व बन की व्याली,
ज्वालामुखी सुफाँट के भीषण प्रथम कंप सी मतवाली ॥^३

इसी प्रकार महादेवी 'याद' के लिये 'मधुर वासव' का स्थूल अप्रस्तुत चुनती है :-

मधुर वासव सी तेरी याद ॥^४

सूक्ष्म के लिये इन स्थूल अप्रस्तुतों के विधान द्वारा ज्ञायावादी कवियों ने अमूर्त अनुभूतियों को भी साकार एवं चित्रमय रूप प्रदान किया है।

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - परिमल, विषवा, पृष्ठ १२६।

२- जयशंकर प्रसाद - कामायनी, लज्जा सर्ग, पृष्ठ १०५।

३- जयशंकर प्रसाद - कामायनी, चिन्ता सर्ग, पृष्ठ १०।

४- महादेवी वर्मा - यामा (नीहार) पृष्ठ ५४।

अमूर्त और वायवी के प्रति विशेष मोहवश बहुधा सूक्ष्म के लिये सूक्ष्म अप्रस्तुत भी चुने गए हैं। इनके द्वारा वर्ण्य-विषय की ज्ञान्तरिक सूक्ष्मताओं को उभार कर सविन्य बनाने का प्रयत्न किया गया है, जैसे लज्जा के लिये प्रसाद लिखते हैं-

* मंगल कुमकुम की श्री जिसमें निसरी हो ऊष्मा की ठाली ।

मौला मुहाग झलता हो ऐसी हो जिसमें हरियाली ॥

+ + + + +

जो गूँज उठे फिर नस-नस में मूर्च्छना समान मचलता सा

जाहों के साथि में जाकर स्मणीय रूपवन ढलता सा ॥

नयनों की नीलम की घाटी जिस रखवन से झा जाती हो

वह काँध कि जिससे बन्तार की झीलता ठंझ पाती हो

हिल्लील मरा हो क्षुब्ध का गोकुली की सी ममता हो,

जागरण प्रात सा संसता हो जिसमें मध्याह्न निसरता हो ॥^१

इसी प्रकार -

व्याकुलता सी व्यक्त हो रही

जाशा बन कर प्राण समीर ॥^२

इस प्रकार के कल्पना-प्रसूत सूक्ष्म और वायवी अप्रस्तुत शायवादा की निजी संपत्ति है। इन रम्याद्भुत अप्रस्तुतों के द्वारा शायवादी काव्य को विशेष श्री प्राप्त हुई है, साथ ही उसकी अर्थ व्यञ्जना की क्षमता में भी वृद्धि हुई है। यह आदिग्य रूप से कहा जा सकता है कि अप्रस्तुत विधान के क्षेत्र में शायवादी कवियों ने अपनी अन्यतम प्रतिभा का परिचय दिया है।

अप्रस्तुतों की नव्यता ने परिपाटी विहित अलंकारों को भी नई शोभा और नवीन आकर्षण से भर दिया है। कुछ उदाहरण द्रष्टव्य हैं :-

* नील परिधान बीच झुलमार, झुल रहा मुडुल अखुला का ।

सिला हो ज्यों बिजली का फूल, मेघवन बीच गुलाबी रंग ॥^३

१- जयशंकर प्रसाद - कामायनी- लज्जासर्ग, पृष्ठ १०६-१०६ ।

२- जयशंकर प्रसाद - कामायनी- जाशा सर्ग, पृष्ठ २८ ।

३- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - श्वासरग, पृष्ठ ५४ ।

* चंचला स्नान कर आवे चंद्रिका पर्व में बैसी ।

उस पावन तन की शोभा, जालोक मधुर थी ऐसी ॥^१

* विकसित सरसिज वन वैभव, मधु ऊष्ण के वंचल में ।

उपहास करावे अपना जो हँसी देस लै पल में ॥^२

प्रथम और द्वितीय उदाहरणों में उत्प्रेक्षा तथा तृतीय में प्रतीप अलंकार हैं । दोनों ही अलंकार हिन्दी कविता के सुपरिचित अलंकार हैं । परंतु नीले वस्त्रों में सज्जित गौर वर्ण शरीर की तुलना मैवों के वन में खिले गुलाबी रंग के बिजली के फूल से करना, अथवा नाशिका के सौन्दर्य का संकेत देने के लिए चांदनी में नहाई बिजली का अप्रस्तुत खोज लाना और उसकी मुस्कान के सामने ऊष्ण कालीन विकसित कमल वन की शोभा को फीका बताना, यह इतनी सूक्ष्म और नवीन कल्पनाएँ हैं जिन्होंने ऊपर से पुराने लगनेवाले अलंकारों के अंतरंग में ऐसा नयाफा भर दिया है कि पूर्ववर्ती काव्य में इनकी समता खोज पाना कठिन है ।

पुराने उपमानों का नवीनीकरण -

हायाबादी कवियों ने नवीन अप्रस्तुतों के अतिरिक्त पुराने और चिर प्रचलित उपमानों को भी पुनर्जीवित कर उनमें वचन की मणिमा द्वारा नवीन कान्ति उत्पन्न कर दी है, जिससे पुराने अलंकार नए होकर काव्य की शोभा वृद्धि में सहायक हुए हैं । जै -

* फिर रहे ये घुंघराते बाल और अवलंबित मुस के पास

नील धन शाक है सुकुमार, मुझ मरने को बिधु के पास * 12

* मुस के लिये चंद्रमा परंपरागत उपमान है किन्तु उसको प्रस्तुत करने का ढंग प्रसाद का अपना है, अतः यहाँ उपा अलंकार होते हुए भी उसका रूप परंपरागत नहीं है । इसी प्रकार -

१- जयशंकर प्रसाद - बाँस, पृष्ठ २४ ।

२- जयशंकर प्रसाद - बाँस, पृष्ठ २३ ।

३- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - बड़ा सर्ग, पृष्ठ ५५ ।

‘ कौन हो तुम बसंत के दूत
 विरस पतझड़ में अति सुकुमार ।
 धन तिमिर में बपला की रेश
 तपन में शीतल मंद बयार ॥^१

इन पंक्तियों में प्रयुक्त उपमान भी हमारे चिरपरिचित हैं, किन्तु प्रयोग की मौलिकता ने यहाँ परंपरागत रूपक योजना से भिन्न नई आभा उत्पन्न कर दी है । रूपक के कुछ अन्य उदाहरण द्रष्टव्य हैं -

‘ कामना सिन्धु लहराता, ज्वि पुरनिमा की लहरें ।
 रतनाकर बनी कमकती मेरे शशि की परछाई ॥^२

मुख को चंद्रमा कहना, सौन्दर्य को पूर्णिमा की चांदनी समृद्ध बताना और बाकांदा - बंछल हृदय को समुद्र सा दिखाना - इसमें कुछ भी नया नहीं है, फिर भी इन पंक्तियों में एक क्यूझापन है । निराला की निम्न उद्धृत पंक्तियों में नैत्रों के लिये कलियाँ और मुख के लिये चंद्रमा जैसे कुछ उपमानों का ही संयोजन हुआ है, लेकिन कथन-संगिमा के नए पन ने नायिका के सौन्दर्य को नया निखार दे दिया है -

‘ दृगों की कलियाँ नवल सुती ।
 रूप इन्दु से सुधा बिन्दु लह ,
 रह रह और सुती ॥^३

नायिका के मोती जैसे उज्ज्वल दीर्घों और रुक जैसी नायिका की शोभा का दिग्दर्शन पहले भी अनेक कवियों द्वारा कराया गया है, परन्तु प्रसाद ने कथन की कला द्वारा इनमें कुछ नवीनता भरकर रूपकातिशयोक्ति कलंकार के माध्यम से प्रस्तुत किया है ।

१- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - अंदा सर्ग, पृष्ठ ५८ ।

२- जयशंकर प्रसाद - आँसू, पृष्ठ ३३ ।

३- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - नीतिका, पृष्ठ १६ ।

* विद्रुम सीपी संपुट में मोती के दाने जैसे ।

हे हंस न, झुक यह, फिर क्यों बुगने को मुका ऐसे *१

इस प्रकार ऊपर से चुराने लगनेवाले जलकारों के अंतरंग में नयापन भरकर उनके द्वारा हिन्दी काव्य की श्रीवृद्धि करना शायवादी कवियों की महत्वपूर्ण उपलब्धि कही जा सकती है ।

जीपम्य गर्म जलकारों के अतिरिक्त वैषम्यमूलक जलकारों में 'विरोधाभास' शायवादी कवियों को विशेष प्रिय रहा है । इस जलकार में विरोध वास्तविक नहीं होता बल्कि उसका आभास मात्र होता है, किन्तु परस्पर विपरीत कथनों के द्वारा भाव में उत्कर्ष और उक्ति में कमत्कार उत्पन्न होता है । विरोधाभास का अंग्रेजी में पैराडॉक्स (Paradox) तथा आक्सीमोरॉन (Oxymoron) जलकारों से पर्याप्त साम्य है । यह दोनों जलकार भी प्रतीयमान विरोध के आश्रित होते हैं, इन दोनों के स्वप्न में कोई मौलिक वन्तर नहीं होता ।^२ परस्पर विरोधी शब्दों का सह प्रयोग 'आक्सीमोरॉन' के अन्तर्गत आता और प्रचलित सत्यों के मध्य विरोध को उभारनेवाली कल्प 'मॉगिमायें पैराडॉक्स' कही जाती हैं । शायवादी काव्य में इन दोनों के ही प्रचुर उदाहरण प्राप्य हैं, जैसे -

जरी व्याधि की सूत्रवारिणी

जरी व्याधि मधुमय अभिशप ।

हृदय-गगन में धूमकेतु सी

मुण्य सृष्टि में सुंदर पाप ॥^३

उपरोक्त पंक्तियों में मधुमय और अभिशप में परस्पर भावनात्मक विरोध होते हुए भी दोनों का एक साथ प्रयोग हुआ है तथा सदैव गहिरी समझ के जानेवाले

१- कवशंकर प्रसाद - वाष्प, पृष्ठ २३ ।

२- G.C.Rosser - English Literary Appreciation (Appendix, Figures of speech) page 158.

Oxymoron - Two words or phrases with contradictory significance, in other words - a compressed paradox, e.g. bitter sweet.

Paradox - Arrests attention by seeming to contradict an accepted truth or a platitude. Yet the contradiction is more apparent than real. When a paradox is analysed the meaning may reveal a subtle and penetrating observation.

३- कवशंकर प्रसाद - कानायनी - चिन्तामणि, पृष्ठ १३।

‘पाप’ को सुन्दर कहा गया है। प्रकटतः विरोध का आभास देने पर भी इन शब्दों की सूक्ष्म अर्थ-व्यंजना असादिग्य है। हिन्दी जलकार शास्त्र के अनुसार इसे विरोधाभास का ही उदाहरण माना जाएगा, अंग्रेजी के अनुसार यहाँ ‘वाक्सीभारन’ का प्रयोग हुआ है। इसी प्रकार -

‘शीतल ज्वाला जलती है
ईधन होता दृग-जल का।’^१

‘ज्वाला’ को शीतल कहना तथा दृगजल को ईधन बताना वाक्य रूप से विचित्र सा लगता है, किन्तु इनमें निहित गुढार्थ महत्वपूर्ण है।

अंग्रेजी के ‘पैराडाक्स’ से साम्य रखनेवाले विरोधाभास के दूसरे रूप का उदाहरण निम्न उद्धृत पंक्तियों में द्रष्टव्य है -

‘हीरे सा हृदय हमारा, कुक्का शिरीष कोमल ने।’^२

‘हीरा’ कठोर होता है, उसका शिरीष के कोमल पुष्प से कुक्का जाना साधारण दृष्टि से असंभव है। अतः यहाँ प्रचलित सत्य का विरोधी कथन हुआ है किन्तु ‘हीरे’ शब्द से व्यंजना है, हीरे की उज्ज्वलता के गुण से कवि ने अपने हृदय की उज्ज्वलता (पवित्रता) का साम्य दिखाया है। अतएव भावार्थ यह हुआ - मेरे निष्कलुष, पवित्र हृदय को पुष्प सी सुन्दर और कोमल नायिका की उपेक्षा ने चूर चूर कर दिया। इसी प्रकार -

‘सौरभ की शीतल ज्वाला है
फैला उर उर में मधुर दाह।’^३

‘ज्वाला’ शीतल नहीं होती और शीतल वस्तु दाह नहीं फैला सकती तथा ‘दाह’ को ‘मधुर’ कहना भी विचित्र लगता है। किन्तु यहाँ पर सौरभ साधारण ज्वाला नहीं, कामाग्नि की उदीप्त करनेवाला है।

‘है पीढ़ा की सीमा यह
दुस्र का चिर दुस्र हो जाना।’^४

१- जयशंकर प्रसाद - बाँधु, पृष्ठ १०।

२- जयशंकर प्रसाद - बाँधु, पृष्ठ ३०।

३- सुमित्रानन्दन पन्त - बाधुनिक कवि, पृष्ठ ६३।

४- जयशंकर प्रसाद - बाँधु, पृष्ठ ७६।

‘दुख के चिर सुख बन जाने’ के मूल में स्थित प्रतीकमान विरोध इन पंक्तियों में गूढ़ अर्थ गर्भत्व का सगावैश करता है ।

हायावादी युग से पूर्व रीतिकालीन कविताओं में भी विरोधाभास अलंकार का बहुत प्रचलन रहा है । धनानन्द ने इस दौत्र में विशेष कौशल दिखाया है । एक उदाहरण द्रष्टव्य है -

‘महा जन मिलन मिलेई मिलौ जब मिलौ
 ऐसे जमिल के मिलार हो ह्ये चह ।
 ह्ये तौ मिलौ, जा कहूँ आप हूँ सौँ मिले होहु,
 मिलौ तौ कहा बूँ ये मिलाप रीति है नई ।
 इतै ये गुजान धन वानंद मिलौ न हाय
 कौन सी जमिलता की लागी जिय मैं जई ।
 तुम हूँ ते अधिक जमिल मन ह्ये मिल्यौ
 तऊ मिल्यौ चाहे, दाहै जऊँ, जरियौ गई ॥’^१

हायावादी काव्य का वैशिष्ट्य इतने में है कि इन कवियों ने आत्मार प्रदर्शन अथवा शब्दफ्रीडा को अपना लक्ष्य नहीं माना । विरोधाभास वैचित्र्यपूर्ण अभिव्यक्ति की पंक्तिमाओं द्वारा प्रत्येक स्थल पर इन्होंने किसी न किसी सूक्ष्म, गहन और गंभीर अर्थ की ही व्यंजना की है, जिसके फलस्वरूप काव्य में प्रभावीत्पादकता के गुण की वृद्धि हुई है ।

पहले कहा जा चुका है कि लाटिनाणिक प्रयोगों और प्रतीक पद्धति को हायावादी काव्य शैली के अन्तर्गत अत्यधिक महत्व प्राप्त है और इनमें वाक्यार साम्य की अपेक्षा प्रभाव साम्य पर कवियों की दृष्टि मुख्यतः केन्द्रित रही है । इस कारण ‘अन्योक्ति अलंकार’ का भी प्रचुर प्रयोग हायावादी कविताओं में मिलता है, क्योंकि अन्योक्ति में लाटिनाणिक प्रयोगों और प्रतीकों के विधान के लिये विशेष अवसर रहता है । रहस्यवादी रचनाओं में सर्वत्र अन्योक्ति के दर्शन होते हैं । पंक्तों की ‘सुगुर का गीत’, ‘घंटा’ आदि कवितार इसकी उदाहरण हैं ।

इस अन्य पुराने ढंग के बर्णन भी यत्र-तत्र हायावादी कविताओं में उपलब्ध होते हैं, जैसे -

स्मरण - ' सैव सैवीला मू पुर वाप
शैल की सुवि यों बारंबार
खिला हरियाली का पुदुल
फुला फरनों का फलमल हार
जल पट से दितला मुख चंद्र
पलक पल-पल चपला के मार
मग्न उर पर भुवर सा हाथ
सुसुति घर देती है साकार ।^१

सहोक्ति - (सत्साव)

' इन्दु पर उस इन्दु मुख पर साज ही थे पड़े मेरे नयन ।^२

समासोक्ति - (प्रस्तुत के वर्णन से समान विशेषण प्रयोग द्वारा अप्रस्तुत का बोध)

' मैं जीर्ण साज बहु खिड़ बाज,
तुम सुदल सुरंग सुवास सुमन ।^३

उल्लेख -

' हम सागर के बवल हास हैं
जल के धूम, गगन की धूल ।
जनिल फैल ऊष्मा के पल्लव
वारि-वसन, वसुधा के मूल ॥^४

संदेह - ' मद भरी ये नखिल नयन मलीन हैं
बल्य जल मैं या किल्ल लुभ मीन है ?

१- सुमित्रानन्दन पन्त - वाधुनिक कवि, पृष्ठ १६ ।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - वाधुनिक कवि, पृष्ठ २० ।

३- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - ज्ञापिका - हिंदी के सुमनों के प्रति, पृष्ठ ११४ ।

४- सुमित्रानन्दन पन्त - वाधुनिक कवि, पृष्ठ २७ ।

याप्रतीक्षा में किसी की ख़बरी
बीत जाने पर हुए ये दिन हैं ?^१

मुद्रालंकार (प्रसंग गर्भिता)

ललित कल्पना कोमल पद का
में हूँ मनहर इंदु ।^२

व्याज स्तुति -

* चित्लाया किया घूर दानव ।
बीजा मैं - वन्य श्रेष्ठ मानव ॥^३

परिसंख्या - (किसी वस्तु , धर्म, गुण व जाति का उनके उपयुक्त स्थानों से
हटाकर किसी एक विशिष्ट स्थान पर न्यास)

* देह में फुल्ल, उरों में भार
भुवों में भोग, दुर्गों में बाण
खर में अमृत हृदय में प्यार,
गिरा में लाज, प्रणय में मान ।^४

पर्यायौक्ति - (प्रकारान्तर से कथन)

* हो गया उदयि जीवन का
पिक्ता कण में निवासित ।^५

इस प्रकार के शास्त्र विहित परंपरागत लंकारों का प्रयोग
भी छायावादी कवियों ने इतने कौशल से किया है कि सर्वत्र उनसे वेदग्व्य की ही पुष्टि
हुई है, कहीं भी वे बड़ कमत्कार विहीन जल्दा अनावश्यक लार्दे गए नहीं प्रतीत होते ।

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - परिमल- नयन, पृष्ठ ७९ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - परिमल, पृष्ठ १५७ ।

३- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला , अमरनिर्गुण, दान, पृष्ठ - १३१ ।

४- सुमित्रानन्दन पन्त - गुणन, पृष्ठ ६० ।

५- महादेवी वर्मा - मा (रश्मि) पृष्ठ ८६ ।

नवीन अलंकार :-

इनके अतिरिक्त कुछ नए ढंग के अलंकारों का प्रयोग भी हायावाद के साथ ही हिन्दी कविता में प्रारंभ हुआ। इनमें मानवीकरण, विशेषण विपर्यय और ध्वन्यर्थ व्यंजना मुख्य हैं।

मानवीकरण -

मानवीकरण हायावादी कवियों का प्रिय अलंकार रहा है। निजीव ज्वेतन पदार्थों तथा अमूर्त विषयों पर मानवीय क्रिया-व्यापारों का आरोप ही मानवीकरण है। पूर्ववर्ती हिन्दी कवियों की रचनाओं में यदा-कदा अमूर्त भावनाओं को मानवीकृत करने के उदाहरण उपलब्ध हो सकते हैं, किन्तु हायावाद के पूर्व हिन्दी काव्य में न तो मानवीकरण कोई अलंकार था और न उसका इतना अधिक प्रचलन ही था। हायावादी कवियों ने ही पहले पहल कीजी के परसानिफिकेशन - (Personification) के आधार पर अलंकारिक रूप में इसका प्रयोग अभिव्यक्ति में वैचित्र्य की प्राप्ति हेतु किया। मानवीकरण के प्रति इतनी अधिक रुचि प्रदर्शित करने के मूल में हायावादी कवियों पर पड़नेवाला सर्वात्म दर्शन का प्रभाव भी हो सकता है, जिसके अन्तर्गत जड़-वैतन सभी में एक ही आत्मा की स्थिति स्वीकार की जाती है।

हायावादी कवियों को बिम्ब सृष्टि के प्रति विशेष मोह रहा है, मानवीकरण द्वारा उन्हें बिम्बोत्पादन में सहायता मिली है कच्चा यह कहा जा सकता है, कि हायावादी काव्य में जहाँ कहीं मानवीकरण का प्रयोग किया गया है, वहाँ बिम्बोत्पादन के प्रति भी विशेष आग्रह लक्षित होता है। पारचात्य कालोचकों ने भी परसानिफिकेशन के लिए बिम्ब सृष्टि की अनिवार्यता पर बल दिया है।¹ बिम्ब सृष्टि की दृढता के फलस्वरूप ही हायावादी काव्य में मानवीकरण अलंकार है, क्योंकि उसमें लक्ष्यार्थ की अपेक्षा वाच्यार्थ अधिक उत्कर्षक और प्रभावशाली होता है। इसके विपरीत पूर्ववर्ती काव्य में प्राप्य मानवीकरण ध्वनि है, क्योंकि उसमें कवि लक्ष्यार्थ को अधिक महत्व देते थे।

1. G.C.Rosser : English Literary Appreciation, Appendix, page 158.

" If a congruous and vivid image is not present in the context, the figure is invalid ."

मानवीकरण के दो रूप संभव हैं, निजीवि पदार्थों का मानवीकरण तथा अमूर्त भावनाओं का मूर्तीकरण और उन पर मानवीय चेतना का आरोप । हायावार्द काव्य में दोनों प्रकार के उदाहरण प्रचुर मात्रा में सुलभ हैं । प्रसाद ने रात्रि और उषा पर मानवीय क्रियाकलापों को घटित करते हुए प्रकृति के सुन्दर बिम्ब से युक्त मानवीकरण का एक श्रेष्ठ उदाहरण निम्न उद्धृत पंक्तियों में प्रस्तुत किया है -

“ रजनी के रंजक उपकरण बिखर गए,
धूँधल सोल उषा ने फाँका और फिर,
तरुण कपारों से देता, कुछ रंग मड़ी,
जमी टहलने प्राची प्रांगण में तभी ॥^१

महादेवी^२ वसंत - रजनी^३ को नारी रूप में प्रस्तुत करती हुई लिखती है :-

“ धीरे धीरे उतर दिवास्तिव से वा वसंत रजनी
तारकमय नव वैष्णवी बंधन
शीशफूल कर शशि का नूतन
रश्मि कल्य सित नव अवगुंठन
मुकामल अभिराम विद्या दे जितवन से अपनी ॥^२

“ निराला^३ ने मानवीकरण द्वारा जड़^४ यमुना^५ में चेतनता भर दी है :-

“ किस अतीत का दुर्बल जीवन अपनी पलकों में सुकुमार,
कनक पुष्प सा गूँथ लिया है, किसका है यह रूप अपार ।
निनिमेष नयनों में हाया किस विस्मृत मदिरा का राग ।
जो अब तक पुलकित पलकों से हलक रहा यह मृदुल सुहाग ॥^३

पंत ने भी प्राकृतिक उपकरणों को सामान्य मानव सदृश क्रिया-व्यापार करते हुए चित्रित किया है :-

“ सिहर उठे पुलकित हो डूम डल
मुप्त समीरण हुआ कवीर

१- जयशंकर प्रसाद - फरमा, पृष्ठ ८ ।

२- महादेवी वर्मा - नीरवा, पृष्ठ ४ ।

३- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - परिमल, यमुना के प्रति, पृष्ठ ४७ ।

फलका हास कुसुम धराँ पर
 हिल मोती का सा दाना ।^१

निराला की 'जूही की कली' और 'शेफालिका' तथा पंत की 'चांदनी' की प्रकृति के मानवीकरण की प्रवृत्ति के कारण ही विशेष प्रसिद्धि मिली है ।

वस्तुओं के अतिरिक्त भावनाओं को भी मानवीय रूप देने हेतु शायवादी कवियों ने मानवीकरण कर्त्तार का बहुत अधिक वाक्य लिया है । प्रसाद की 'कामायनी' के सभी पात्र मनोवृत्तियों के मानवीकृत रूप हैं । 'लज्जा' का मानवीकृत व्याकरण करते हुए प्रसाद लिखते हैं :-

कौमल किसलय के अंचल में
 नन्हीं कलिका ज्यों छिपती सी,
 गोंधूली के घूमिल पट में
 दीपक के स्वर में दिपती सी,
 + + +
 नीरव निरीध मैं लतिका सी
 तुम कौन बा रही हो बढ़ती ?
 कौमल बाहें फैलार सी
 जालिन का जादू पढ़ती ।^२

इसी प्रकार प्रसाद ने निम्न पंक्तियों में 'पीड़ा' की अनूत भावना को साकार करते हुए उस पर मानवीय रेतना का आरोप किया है -

है पड़ी दुर्ब मुंह ठंकर
 मन की कितनी पीड़ाएँ ।
 वे हंसने लगे सुमन सी
 करती कौमल झीड़ाएँ ॥^३

सारांशतः शायवादी काव्य में मानवीकरण कर्त्तार का प्रयोगाधिक्य उद्दिष्ट होता है, तथापि वह साध्य न होकर साधन मात्र है, उसका

१- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि, पृष्ठ ४ ।

२- कर्त्तार प्रसाद - कामायनी - लज्जा सर्ग, पृष्ठ १०५ ।

३- कर्त्तार प्रसाद - बाघ, पृष्ठ ७३ ।

प्रयोग बिम्ब सृष्टि के साधक रूप में तथा अमूर्त, जड़प, भावों की मूर्त रूप देने हेतु हुआ है। मानवीकरण द्वारा हायावादी कविताओं की किंवात्मकता और प्रभाव में वृद्धि हुई है।

विशेषण विपर्यय :-

‘मानवीकरण’ की ही भाँति पाश्चात्य काव्य में प्रयुक्त अंकारों में है ‘विशेषण विपर्यय’ भी हायावादी कवियों को विशेष प्रिय रहा है। इसे अंग्रेजी के ट्रान्सफर्ड एपीथेट) का हिंदी संस्करण माना गया है। विशेषण-विपर्यय में विशेषण का न्यास उसके विशेष्य से हटाकर उसी से संबद्ध किसी अन्य संज्ञा पर कर दिया जाता है। ‘वर्म’ ‘जन्मा’ ‘गुण’ के इस स्थानान्तरण के फलस्वरूप शब्दों के अर्थ में विशेषण कात्कार उत्पन्न हो जाता है। जैसी पंक्त उल्लेख हैं - ‘बाह यह मेरा गीठा गान’।^१ इसमें विशेषण का उसके उचित स्थान से विपर्यय हो गया है वस्तुतः गान गीठा नहीं होता, कवि ने इन दो शब्दों के माध्यम से बाँधू बहाते सितकौ मनुष्य का चित्र जीवित करमा बाहा है।

निराशा की निम्न परिस्थितियों में -

‘कहा कहाँ अब वह वंशीचट, कहाँ गए नट नागर श्याम,
कल चरणों का व्याकुल पनघट, कहाँ आज वह वृन्दाधाम।’^२

पनघट व्याकुल नहीं है वरन् उसके द्वारा कृष्ण के दर्शन की प्यासी ब्रजवासीयों की व्याकुलता की ओर संकेत किया गया है। इसी प्रकार सुने जाजिजन, पुलकित प्रणय, कसकती वेदना, तरल जाकांदा, पिपकती जाँतें, जासुर अनुराग, धायल बाँधू, तजल गान, भीगीतान आदि प्रयोगों की हायावादी कविताओं में भारमार है।

विशेषण के इन कात्कारपूर्ण प्रयोगों का संबंध परंपरा से जोड़नेवाले उसका मूल रूप ‘साव्यवसाना लक्षणा’ में देखते हैं^३ - पुस्तक के क्योंकि सिद्धान्त के अनुसार इस प्रकार के प्रयोग विशेषणकक्षता के वस्तुगुंतजाते हैं।

१- सुनिवानन्दन पन्त - पल्लव, पृष्ठ १७।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराशा - परिपल, यमुना के प्रति, पृष्ठ ४६।

३- सैनुनाथ सिंह - हायावाद युग, पृष्ठ २७४।

दीप - हायावाद की काव्य भाषना, पृष्ठ २४५।

काव्य शैली प्रकरण में इसकी चर्चा हो चुकी है। परन्तु विशेषण विपर्यय की छायावाद से पूर्व न यह नाम प्राप्त था और न इसकी लोकप्रियता, अतएव हिन्दी कविता के लिये यह अलंकार भी नया ही कहा जाएगा। हिन्दी कविता में इसका प्रचलन भारतीय साहित्य शास्त्र की प्रेरणावश नहीं वरन् पाश्चात्य प्रभावका हुआ। वैसे उर्दू काव्य में इस प्रकार के प्रयोग बहुत दिखाने देते हैं।

ध्वन्यर्थ व्यंजना -

अंग्रेजी काव्य में ऑनोमेटोपोइया (Onomatopoeia) अलंकार का अत्यधिक प्रचलन है। इसमें ध्वनि द्वारा अर्थ की व्यंजना होती है। ध्वनि से अर्थ व्यंजित करना अंग्रेजी काव्य में प्रशंसनीय माना जाता है।¹ छायावादी काव्य में इसी ऑनोमेटोपोइया के आधार पर 'ध्वन्यर्थ व्यंजना' का प्रचलन हुआ।

ऑनोमेटोपोइया के अन्तर्गत नैसर्गिक ध्वनियों के अनुकरण द्वारा गड़े गर शब्दों द्वारा अर्थ का ध्वनन होता है² तथा साथ ही ऐसे ध्वन्यात्मक शब्दों का भी प्रयोग होता है जिनके द्वारा किसी विशिष्ट अर्थ की व्यंजना होती है। अर्थात् ऑनोमेटोपोइया जवना 'ध्वन्यर्थ व्यंजना' में शब्द ध्वनि नहीं अर्थ ध्वनि महत्वपूर्ण होती है फलतः ऐसे प्रयोगों द्वारा न केवल कविता के नाद सौन्दर्य की वृद्धि होती है वरन् भाषा की अर्थ व्यञ्जकता का भी विकास होता है।

भाषा विवेचन के प्रसंग में उल्लेख किया जा चुका है कि छायावादी कवियों ने ध्वनिबोध को भाषा की श्रेष्ठता की मुख्य कर्णांटी माना है। फलतः भाषा को संसार का नादमय किन् और ध्वनिमय स्वरूप कहा है।³ अपनी इसी धारणा के अनुसार इन कवियों ने ध्वन्यात्मक वर्ण संगतियों के अनेकानेक श्रेष्ठ उदाहरण प्रस्तुत किये हैं। इस दौत्र में निराला का नाम सर्वोपरि है। कोमल और कठोर दोनों प्रकार की ध्वनियों को शब्दबद्ध करने में निराला ने अपूर्व सिद्धि प्राप्त की है, जैसे -

1. Is not enough no harshness gives offence
The sound must be an echo to the sense".
- Pope -English Verse, 1949, p. 161.
2. Onomatopoeia, a term used in philology to denote the formation of words by imitation of natural sounds,....
Onomatopoeia means literally the making or formation of words .
- Encyclopaedia Britannica, Vol 16. p. 794.

३- सुमित्रानन्दन पन्त -- पल्लव (प्रवेश) पृष्ठ १६।

कण कण कर कंकण ,प्रिय
 किण किण ख किंकिणी
 रणन रणन नूपुर उर लाज
 लौट रंकिणी ।^१

यहाँ आमुष्णों की कंकार को शब्दबद्ध करके ध्वनियों के पुनरोत्पादन द्वारा गात्र संगीत पृष्ठि ही उद्भव नहीं है, वरन् अलंकृता नायिका की लाज युक्त मंद मंद गति का चित्र भी साकार होता है । इसी प्रकार

मेरी कररर - कररर दमामें
 धीर नकारों की है चोप ।
 कड़ कड़ कड़ सन् सन् बंदूकें
 जररर जररर जररर तोप ॥^२

इन पंक्तियों में कड़ कड़ , सन् सन् , जररर जररर
 जादि अनुकरणमूलक शब्द युद्ध क्षेत्र की विकाराजता और मीनण ख का व्यं
 व्यंजित करते हैं ।

पंत ने भी पदाधीन ध्वनियों के अनुकरण द्वारा अनुकरणमूलक
 शब्द गढ़कर भाषा को एक विशिष्ट व्यं व्यंजकता प्रदान करने में विशेष कौशल का
 परिचय दिया है जैसे -

भूम भूम भुक्कुक् कर
 भीम भीम तरु निर्भर
 सिहर सिहर धरु धरु धरु
 करता धरु मर
 चर, चर ।^३

उपर्युक्त उदाहरण में भूमते हुए भीम से उत्पन्न ध्वनियों
 को शब्दबद्ध करके उनके द्वारा पवन के वेग को व्यंजित किया गया है ।

इसके अतिरिक्त प्रत्येक भाषा में कुछ ऐसे शब्द प्रचलित होते
 हैं जो अनुणनात्मक न होते हुए भी मानव संसर्ग से किसी विशिष्ट व्यं का व्यनन
 करते हैं । ऐसे सस्वर शब्दों के विषय में सुमित्रानन्दन पन्त ने पल्लव की भूमिका में

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - गीतिका, पृष्ठ ६ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - जनाभिका - नावै उष पर श्यामा, पृष्ठ १०७ ।

३- सुमित्रानन्दन पन्त - जादुनिक कवि , कंकण में ,^{नीर} पृष्ठ ८० ।

विस्तारपूर्वक लिखा है। शायदावादी कवियों ने अपनी व्यक्तिगत मानसिक बाध के बाजार पर इस प्रकार के वर्तमान वर्णव्यंजक सस्वर शब्दों का कुशल प्रयोग किया है जैसे -

‘ मुझे स्नेह क्या मिल न सकेगा ?

स्तब्ध , दग्ध मेरे मरु का तरु

क्या कहणाकर खिल न सकेगा ?’^१

इन मीकियों में ‘स्तब्ध’ और ‘दग्ध’ शब्द अपने सामान्य अर्थ से कुछ अधिक गहरा अर्थ ध्वनित करते हैं। उनसे संश्लिष्ट हृदय का प्रश्न कुछ अधिक स्पष्ट हो जाता है, और मन का निविड़ सुनापन कुछ अधिक मुखर हो जाता है। इसी प्रकार -

‘ फिर क्या ? पवन

उपवन सर सरिता गहन गिरि कानन

कुंजलता पुंजी को पार कर

महुंवा ।’^२

यहाँ पवन की सरसर, परसर आदि ध्वनियों का उल्लेख नहीं है किन्तु मानस संसर्ग से यह शब्द विशिष्ट अर्थ का बोध कराते हुए पवन की तीव्र गति उसका कुंजलता पुंजी में घुसकर बली बली बाहर निकलना और उदय की ओर दौड़ते हुए पहुँचना आदि क्रियाओं को मूर्त कर देते हैं। शब्दों द्वारा वर्ण्य वस्तु की ध्वनि नहीं, ध्वनि द्वारा विशेष अर्थ का बोध कराने के कारण ही यहाँ ध्वन्यर्थ व्यंजना उत्पन्न है।

निराला ने ध्वन्यर्थ व्यंजना के सर्वाधिक सफल प्रयोग किये हैं किन्तु पंत के काव्य में भी उसके अनेक श्रेष्ठ उदाहरण प्राप्य हैं, जैसे -

‘ उड़ गया जवानक सौ झुंघर

फड़का अपार पारह के पर ।

ख शेष रह गए हैं निर्भर ,

है टूट पड़ा मू पर बम्बर ।

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - गीतिका, पृष्ठ १४५ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - पारिजात, पृष्ठ १६२ ।

घँस नर परा में समय शाल ।

उठ रहा धुँवाँ जल गया ताल ॥^१

यहाँ भी भूधर का उड़ना, पारद के पर फड़काना, भू पर लम्बर का टूट पड़ना, निर्मल का ख रेंग होना आदि शब्द समूह अनुकरण मूलक न होते हुए भी अपनी अर्थध्वनि द्वारा मृदुलाधार वर्णा का चित्र सजीव करते हैं ।

‘ध्वन्यात्मकता’ के गुण से हिन्दी कविता पहले भी अपरिचित नहीं थी किन्तु ध्वन्यात्मक शब्दों के द्वारा सूक्ष्म अर्थ कथन की यह प्रणाली पूर्व युगों में प्रचलित नहीं थी । भारतीय काव्यशास्त्र में ध्वन्यर्थ व्यंजना नामक किसी अलंकार का उल्लेख भी ज्ञाप्य है, जतएव मानवीकरण और विशेषण विपर्यय की भाँति ही हिन्दी कविता के लिए ध्वन्यर्थ - व्यंजना अलंकार भी हायावाद की नई दैन ही कहा जास्का ।

सारांशतः हायावादी कवियों ने अपनी मौलिक एवं उच्चकोटि की अप्रस्तुत योजना द्वारा काव्य में श्री , समृद्धि कृता एवं अर्थ गौरव की सृष्टि की । अलंकारों का प्रचुर प्रयोग करते हुए भी इन कवियों का लक्ष्य परिपाटी का पालन न होकर बिम्ब सृष्टि के द्वारा काव्य में अर्थ-संवेदन की शक्ति का विस्तार करना रहा है । बिम्बमूलकता हायावादी कवियों की अलंकार-योजना का अनिवार्य तत्व है । हायावाद के प्रफुल्लितान की कविताओं में अलंकरण की प्रवृत्ति अधिक उच्चिता होती है । उत्तरकालीन हायावादी काव्य में सुल-दुल की सीधी अभिव्यक्ति करना ही कवियों को अधिक रुचिकर हुआ है ।

0000

१- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि , पृष्ठ १३-१४ ।

हायावादी काव्य में हृदय योजना

हायावादी कवियों की हृदय प्रयोग की दृष्टि

हायावाद ने काव्य के भाव और अभिव्यक्ति संबंधी समस्त क्षेत्रों में नवीनता का आवाहन किया, किन्तु उसके द्वारा सबसे बड़ी क्रान्ति हृदय के क्षेत्र में हुई। प्राचीन मान्यताओं की कसौटी पर करते हुए 'निराला' अपनी कविता कामिनी से प्रगल्भ होकर कह उठे -

‘जाज नहीं है मुझे और कुछ चाह

अर्द्ध किन्तु इस हृदय कमल में जा तु

प्रिये । होकर बंधनमय हृद्यों की छोटी राह ।’^१

‘हृद्यों की छोटी राह’ में कवि हृदय की हृदीबद्धता के प्रति तिरस्कार भावना स्पष्ट है। निराला ने मनुष्य की मुक्ति की भांति कविता की मुक्ति की भी आकांक्षा की। परिमल की भूमिका में वे लिखते हैं - ‘मनुष्यों की मुक्ति कर्मों के बंधन से छुटकारा पाना है और कविता की मुक्ति हृद्यों के शासन से अलग हो जाना है’^२

निराला के इन क्रान्तिकारी विचारों ने हिन्दी काव्य में एक नवीन परंपरा को जन्म दिया और कविता की मुक्ति के लिये नई पीढ़ी के कवियों ने विभिन्न प्रयोग प्रारंभ किये। परंतु क्या वास्तव में हायावादी कवि हृदय के बंधन से कविता को मुक्त करा सके जयवा क्या हृदय बंधन से परे कविता का अस्तित्व संभव है? - यह एक विचारणीय प्रश्न है। इसके लिये हृदय-बंधन से कविता की मुक्ति की बात कहनेवाले हायावादी कवियों का अभिप्राय समझ लेना अनिवार्य है।

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - कामिका - प्रगल्भ प्रेम, पृष्ठ २४।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - परिमल - भूमिका, पृष्ठ १४।

भारतीय काव्यशास्त्र के अनुसार काव्य के लिये छंद अनिवार्य है। छंदोबद्धता काव्य का वह मूलभूत तत्त्व है जो गद्य से उसका व्यावर्तन करता है। प्राचीन साहित्याचार्यों ने अनेक प्रकार के छंदों का विधान कविता के विभिन्न भावों और रसों के लिये उनकी अनुकूलता का ध्यान रखते हुए किया है। प्राचीनकाल से लेकर अब तक के समस्त विद्वानों ने कविता के प्रवाह की रक्षा के लिये तथा उसकी प्रमविष्णुता बढ़ाने के लिये छंद की उपयोगिता को स्वीकार किया है।

भाषा प्रकरण में स्पष्ट किया जा चुका है कि प्रत्येक भाषा की अपनी एक लय होती है। वरन् यह कहना अधिक संगत होगा कि हमारे संपूर्ण जीवन और अस्तित्व पृष्ठ में एक लय, एक गति, एक सूक्ष्म संगीत व्याप्त है जिसके द्वारा हमारे समस्त जीवन व्यापार संचालित होते हैं। कविता भाषा के माध्यम से वैयक्तिक स्तर पर हमारे सामाजिक जीवन और अनुभूतियों का चित्रण करती है, अतएव कविता की भी एक लय होती है। इस लय का ही विशिष्ट और मर्यादित रूप 'छंद' कहलाता है। नदी के अनियंत्रित वेग को उपयोगी बनाने के लिये जैसे बांध बनाए जाते हैं, उसी प्रकार कविता के प्रवाह को अधिक सशक्त और प्रभावशाली रूप देने के लिये छंद का विधान किया जाता है। काव्यभाषा की स्वाभाविक लय काल, स्वराधात के साम्य और अन्विति के द्वारा नियंत्रित होकर 'छंद' बनती है और इन छंदों में ढलकर कविता अपने सौन्दर्य और भावनात्मक प्रवाह को सुरक्षित रखती है। इस प्रकार कविता और छंद का अत्यंत घनिष्ठ संबंध प्रकट होता है।

छंद और कविता का यह संबंध आयावादी कवियों को भी अमान्य नहीं था; इसकी पुष्टि पल्लव की भूमिका से उद्धृत पंक्त के निम्नलिखित वक्तव्य से की जा सकती है -

'कविता तथा छंद के बीच बड़ा घनिष्ठ संबंध है। कविता हमारे प्राणों का संगीत है, छंद हृत्कंपन। कविता का स्वभाव ही छंद में लयमान है। जिस प्रकार नदी के तट अपने बंधन से धारा की गति को सुरक्षित रखते हैं, जिनके बिना वह अपनी ही बंधन हीनता में अपना प्रवाह ही बैठती है, उसी प्रकार छंद भी अपने नियंत्रण से राग को स्पंदन, कंपन तथा वेग प्रदान कर निजीव शब्दों के रौड़ों में एक कोमल सज्ज कलरव भर उन्हें सजीव बना देते हैं।'^१

स्पष्टतः पंक्त ने कविता में राग या संगीत तत्त्व को अत्यधिक

महत्वपूर्ण माना है । यह राग वा संगीत तत्त्व ही , कोई भिन्न तत्त्व न होकर कविता की लय^१ जिसका आविर्भाव गति, यति, प्रवाह एवं विराम के पारस्परिक एवं क्रमिक संघात से होता है । कविता में केवल अर्थ प्रकट करनेवाली विज्ञानिक भाषा ही पर्याप्त नहीं होती , उसमें स्वर मैत्री तथा भाव और अर्थ का योग भी अनिवार्य है । स्वर मैत्री से तात्पर्य यह है कि शब्द अपनी लय को कविता की भावलय में विलीन कर दें तभी उसमें एक प्रकार के वान्तरिक संगीत की सृष्टि होती है कविता के इस वान्तरिक संगीत की अभिव्यक्ति हृद द्वारा ही संभव है क्योंकि हृद और जुह नहीं लय के शब्दों से किन्तु अमूर्त तत्त्व का शब्द-बद्ध रूप है, जिसका लक्ष्य स्वराधात (जो बलाधात, कालावधि या निपात, किसी भी रूप में हो सकता है) द्वारा ध्वनि अथवा गति की व्यवस्था है ।^२ राग अथवा लय के आवृद्ध स्वर हृद की सहायता से एक वृत्त में बंधकर अपनी परिपूर्णता को प्राप्त करते हैं । किसी न किसी प्रकार का हृद बंधन स्वीकार किये बिना कविता का नैसर्गिक स्वर प्रवाह अपना प्रभाव खो देता है ।

वस्तुतः कविता और हृद का परस्पर वही संबंध कहा जा सकता है जो मानवात्मा और उसके शरीर का होता है । आत्मा को शरीर से निकाल फेंकना मनुष्य के बल की बात नहीं, वह शरीर के प्रति अपनी आधुनिक को अवश्य कम कर सकता है अथवा त्याग सकता है। इसी प्रकार हृद का बंधन सर्वथा त्याग कर देने पर कविता^३ कविता^३ नहीं रह जाती, मले ही वह अर्जुन बन जाय, ऐसा की पश्चिम के मूर्तिमत्तावाद (*Impressionism*) में दिखाई देता है । पश्चिम के मूर्तिमत्तावादी साहित्यकार शैली, कालरिज आदि हृद को भी अलंकार की भाँति बाह्य वस्तु अथवा काव्य का आभूषण मानकर उसकी अनिवार्यता को अस्वीकार करते हैं । वर्ण्यवस्तु के लयतत्त्व का यथावत् चित्रण कर देना ही वे पर्याप्त समझते हैं । गप और पय में भेद मानना भी उन्हें अंगत लगता है ।

किन्तु इस संबंध में पंत के विचार अधिक महत्वपूर्ण प्रतीत होते हैं । गप और पय की लय उदा एक दूसरे से भिन्न होती है । यह और बात है

1. Chamber's Encyclopaedia- Vol. XI, P. 679.

" Thus the basis of all metre is organization of sound or movement by accent, which may be of stress, duration (agogic) or pitch ."

कि सभी हृदयदत्त रचनायें काव्य नहीं होतीं (क्योंकि ज्ञान संबंधी प्राचीन ग्रंथ हृदयदत्त रूप में प्राप्त होते हैं) किन्तु कोई भी कविता हृदय-बंधन के बिना नहीं हो सकती, यहाँ तक कि मुक्त हृदय में रचित कविता भी हृदय-विहीन नहीं होती ।

‘हृदय’ कविता का परंपरागत तथा अतिरिक्त अलंकार मात्र नहीं है, यह वह अनिवार्य एवं महत्वपूर्ण तत्त्व है जिसके द्वारा काव्यात्मा अपनी पूर्णता को प्राप्त करती है । मूर्तिमत्तावादियों के विचारों से इतना तथ्य अवश्य ग्रहण किया जा सकता है कि अलंकार विभावानुभाव, गुण, रीति आदि की भाँति हृदय का योग भी जब इतना कठोर हो उठे कि उसमें कविता की आत्मा मुस्काने लगे और कवि को अपने भावों के प्रकाश में कठिनाई प्रतीत हो, तो ऐसे बंधनों को तोड़कर नए नियम बनाना प्रतिभा संपन्न और क्रान्तदर्शी कवियों का ही कार्य है ।

छायावादी कवियों ने भी इसी अर्थ में कविता की मुक्ति की भाँति की । उनका विरोध वस्तुतः हृदय-बंधन से नहीं हृदय-शास्त्र के नियमों की जड़ता से था । भावों के उन्मुक्त प्रवाह को केवल इस विचार से बाधित होकर जबरदस्ती मोड़ना कि परंपरा से प्रचलित हृदयों में उसे मरा जा सके, स्वभाव से ही स्वच्छंदता प्रेमी छायावादी कवियों को रुचिकर नहीं प्रतीत हुआ । उन्होंने कुमभव किया कि हृदय के बने बनार साँचों में भावों को उनकी इच्छा के प्रतिकूल ढालना, भावों के प्रति अन्याय है । अतएव उन्होंने काव्यात्मा को स्वतंत्र रखने के लिये एवं भाव-रस की रक्षा के लिये पुराने हृदयों में आवश्यकतानुसार ढेर फेर किये तथा हृदयों के कुछ मौलिक और नवीन साँचे निर्मित किये । हृदय के महत्व को छायावादी कवियों ने अविरोध रूप से स्वीकार किया किन्तु हृदय-शास्त्र की दासता को नहीं । हृदय रस का इन लोगों ने अधिकाधिक लाभ भी उठाया और आवश्यकता पड़ने पर उसे तोड़कर उस पर अपना अधिकार भी सिद्ध किया ।

हृदय प्रयोग क्षेत्र में क्रान्ति :

हृदय के क्षेत्र में क्रान्ति का श्री गणेश वास्तव में आधुनिक युग के प्रारंभ में भारतभू के समय से ही हो गया था । रीतिरिवाजीय धनादारी ढाँचे और सबैयों की बाढ़ के सामने भारतभूयुग हृष्य, रोला, और उर्दू हृदयों - ग़ज़ल आदि

की विधिता लेकर आया। लावनी, स्याल और कज़ली को भी इस युग में अत्यधिक लोकप्रियता मिली। स्वयं भारतेन्दु ने अनेक लावनियाँ एवं कबलियों की रचना की। भारतेन्दु के बाद महावीर प्रसाद द्विवेदी ने संस्कृत के वर्णवृत्तों का आदर्श उपस्थित किया। इस युग की कविताओं में वंशस्थ, द्रुत किलंबित, वसंत तिलका, त्रिशिरिणी, मालिनी, मंडाक्रान्ता, उपेन्द्रवज्रा, आर्या, त्रोटक आदि वृत्तों की नज़्माएँ मिलती हैं। ज्योत्स्नासिंह उपाध्याय हरिवोध की प्रियप्रवास और मैथिलीशरण गुप्त की फनाकली इसके उदाहरण हैं। इस समय की काव्यभाषा संस्कृत से अत्यधिक प्रभावित थी, अतएव ह्रस्व प्रयोग में भी संस्कृत ह्रस्वों की ओर मुकाबल स्वाभाविक ही था। वर्ण वृत्तों की प्रकृति समस्त एवं संधियुक्त पदों के अधिक अनुकूल है, किन्तु वर्ण वृत्तों की लय गणों पर आधारित होने के कारण असमस्त भाषा में उनका प्रयोग कठिन हो जाता है। लय को ठीक रखने के लिये बहुधा शब्दों की सींचा तानी करनी पड़ती है। कालान्तर में दीर्घ समास-बहुला शब्दावली के प्रति इस युग के कवियों की रुचि धीरे धीरे कम होने लगी, अतएव उसी के साथ साथ वर्ण वृत्तों का प्रयोग कम हो चुका। काव्य की भाषा को बोलचाल के निकट लाने के आकांक्षी कवियों, नाथूराम शंकर शर्मा, ठाकुर गोपाल शरण सिंह, गया प्रसाद शुक्ल सनेही, अनूप शर्मा आदि का ध्यान पुनः ब्रजभाषा के कवित्त शैलियों ने आकर्षित किया, और वर्णवृत्तों के साथ वर्णिक ह्रस्वों का प्रयोग भी द्विवेदीयुग में चलता रहा।

किन्तु वर्णवृत्त अपने गुरु गंभीर शिक्षित संगीत और वर्णिक ह्रस्व अपने लम्बे लम्बे चरणों और गति की स्कानुरूपता के कारण लोकप्रियता के शिखर धीरे धीरे नीचे उतरने लगे और कुछ कवियों का ध्यान मात्रिक ह्रस्वों के प्रयोग की ओर भी गया। मैथिलीशरण गुप्त ने 'भारत भारती' और 'जयद्रथ कव' में हरिगीतिका का प्रयोग किया। इसके अतिरिक्त गीतिका, तारक, पीयूषवर्षा, मधुमालती, हाकलि, सार आदि ह्रस्वों का प्रयोग भी बहुलता से हुआ। भारतेन्दु कालीन कज़ली तो इस युग में आदर न पा सकी, किन्तु लावनी का प्रयोग चलता रहा। 'सनेही' मैथिली शरण गुप्त, स्मनारायण पाण्डेय आदि ने इसे अपनाया।

मैथिलीशरण गुप्त और श्रीधर पाठक ने तुकान्त रहित मात्रिक ह्रस्वों का प्रयोग भी प्रारंभ किया। बंगला और बंगरेली के ह्रस्वों की ओर भी इन कवियों का ध्यान गया, किन्तु अधिकांशतः यह कवि ह्रस्वों के प्रतिष्ठित नियमों और परंपराओं का पालन करते रहे।

तात्पर्य यह कि द्विवेदीयुगीन काव्य में हृद वैविध्य के दर्शन होते हैं, किन्तु हृद के क्षेत्र में वास्तविक क्रान्ति जाने चकर छायावाद युग में हुई। छायावादी कवियों को पूर्व प्रचलित नियम और विधान अपने स्वतंत्र भाव प्रकाश में बाधक प्रतीत हुए, अतएव उन्होंने तुक, यति, छन्द आदि से संबंधित नए नियमों का निर्माण अपने काव्य हेतु किया।

नवीन छान्दस योजनायें, तुक-परिवर्तन :

‘तुक’ कविता के भाव का समकेंद्र होता है उसमें कविता का स्वास्थ्य और संगीत निहित रहता है। तुक के महत्त्व को छायावादी कवियों ने भी अस्वीकार नहीं किया, इसकी पुष्टि फीत के निम्नलिखित वक्तव्य से होती है -

‘तुक राग का हृदय है, जहाँ उसके प्राणों का स्मंदन विशेष रूप से सुनाई पड़ता है। राग की छोटी बड़ी नाड़ियाँ मानो अन्त्यानुप्रास के नाड़ी मूल में केन्द्रित रहती हैं, जहाँ से नवीन बल तथा शुद्ध रक्त ग्रहणकर वे हृद के शरीर में स्फूर्ति का संचार करती हैं। जो स्थान ताल में सम का है, वही स्थान हृद में तुक का। वहाँ पर ----- राग शब्दों की सरल तरल मधुर सुगंधित परतों में घूम फिरकर विराम ग्रहण करता उसका सिर जैसे अपनी ही स्पष्टता में छिड़ उठता है। जिस प्रकार अपने आरोह अवरोह में राग वादी स्वर पर बार-बार उठर कर अपना रूप विशेष व्यक्त करता है उसी प्रकार वाणी का राग भी तुक की पुनरावृत्ति से स्पष्ट तथा परिपुष्ट होकर छन्द युक्त हो जाता है।’^१

प्रसाद, फीत, निराला महादेवी आदि छायावाद के शीर्षस्थ कवियों ने तुकान्तपूर्ण रचनायें की हैं, किन्तु द्विवेदीयुग के कवियों की भांति यह लोग तुक पर प्राण भी नहीं देते थे। द्विवेदीयुगीन कवियों का तुम चाह अपनी चरम सीमा पर पहुँच गया था। तुक मिलाने के लिये उन्होंने जो भर कर शब्दों की तोड़ मरोड़ की है। यद्यपि हिन्दी कविता में अन्त्यानुप्रास हीन रचनाओं का प्रयोग प्रारंभ करने वाले मैथिलीशरण गुप्त ही थे तथापि स्वयं उनकी कविताओं में इस प्रकार के दोषों का बाहुल्य है, जैसे :-
हुई पदा की हानी, कलुणा मरी कहानी ^२

१- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव, मूमिका, पृष्ठ ३३, ३४।

२- मैथिलीशरण गुप्त - यशोधरा, पृष्ठ ६०।

जहाँ कशानी की बराबरी के लिये हानि की हानी बनना पड़ा है। बहुधा जबरदस्ती तुक मिलाने के लिये कविता के भाव सौन्दर्य को भी उपेक्षा कर दिया गया है। जैसी मैथिलीशरण गुप्त का एक गीत है - "स्नेह जलाता है यह बत्ती" इस बत्ती से स्वर साम्य मिलाने के लिये कवि को रही, पड़ी बाध शब्द सोझकर लाने पड़े हैं। गीत की अंतिम पंक्ति - "ठंडी न पड़ बत्ती रह तबी" में "तबी" शब्द का प्रयोग वियोग की कोमल अनुभूति को तो चीपट कर ही देता है, साथ ही कवि की नियमों के प्रति दासता का भी दिग्दर्शन कराता है।

तुकान्तहीन रचनाएँ (Blank Verse)

आधावाप युग में कुछ तुकों की नीरसता को दूर करने का प्रयत्न किया गया और पर्याप्त मात्रा में तुकान्त रहित रचनाओं की सृष्टि हुई। उदाहरणार्थ प्रसाद की इन पंक्तियों में -

“बीणी पंख स्वर में बज्जर मधुर मधु ।
बरसा है तू स्वयं विश्व में जाज ली ॥
उस बर्षा में भीगे जाने से भला ।
लौट क्हा जावे प्रियतम उस भवन में ॥”^१

- अन्त्यानुप्रास का क्रम बिल्कुल नहीं मिलता। प्रत्येक पंक्ति का अंतिम स्वर दूसरे से भिन्न है। वस्तुतः इन कवियों के लिये कविता में मुख्य वस्तु संगीतात्मकता स्वर प्रवाह जैसा भावक्य है। तुक के कारण जहाँ कहीं कविता का स्वर-प्रवाह बाधित होता हुआ प्रतीत हुआ, वहाँ उन्होंने निस्संकोच तुक की उपेक्षा करके तुकान्त रहित चरणों की योजना की। इस प्रकार के प्रयोगों में उन्हें सफलता भी प्राप्त हुई है। उदाहरणार्थ -

“शैवलिनि जावौ मिलौ तुम सिन्धु से
जनिह जालिगन करौ तुम गगन की
चंद्रिके कुनो तरंगों के ऊपर,
उड़गणों गावौ पवन कीणा बजा ।

१- जयशंकर प्रसाद - करना - कर्ना, पृष्ठ ३६।

पर हृदय सब मॉति तू कंगाल है ।
 उठ किसी निर्जन विपिन में बैठकर
 अश्रुओं की बाढ़ में अपनी बिकी
 मन्न भावों को डुबा दे जास सी ॥^१

यहाँ पर भाव कल्पना की सघनता के फलस्वरूप अतुकान्तता का आभास तक नहीं होता तथा चरणान्त में किसी प्रकार का स्वर-साम्य न रहने पर भी कविता का आन्तरिक प्रवाह सुरक्षित रहता है । तथापि कोंरेजी कवि शेक्सपियर मिल्टन आदि अतुकान्त छंदों के द्वारा अपनी कविताओं में जैसा प्रभाव और निर्बाध प्रवाह उत्पन्न कर सके हैं वैसा प्रभाव एवं प्रवाह लाने में यह कवि सक्षम नहीं हुए । वस्तुतः संस्कृत वर्ण वृत्तों की मॉति ही अतुकान्त छंद भी सही बोली हिन्दी-काव्य की प्रकृति के अनुकूल नहीं सिद्ध हुए, इसी कारण इनका अधिक प्रचलन नहीं हो सका । इनका महत्व केवल इतना है कि शाय्यावादी नवीन शान्दस योजनाओं का आरंभ इनके द्वारा हुआ और उन्होंने शास्त्रीय छंदों और मुक्त छन्द के मध्यवर्ती सौधान का कार्य किया । भारतीय वैदिक साहित्य अतुकान्त छंदों में ही रचित है, अतएव इनका प्रयोग अतुकान्तन भी नहीं कहा जा सकता । संस्कृत साहित्य में निम्न अतुकान्त वर्णवृत्तों का प्रचलन था, जिनके अनुकरण पर द्विवेदीयुग के कुछ हिन्दी कवियों ने अपनी रचनाओं में इनकी शाय्या अवतारणा की । शाय्यावादी कवियों ने अतुकान्त वृत्तों के स्थान पर 'प्लवंगम, ताटंग, पीयूषवर्णी' आदि परंपरागत मात्रिक छंदों का अतुकान्त रहित प्रयोग किया । यही पर पाश्चात्य ब्लैक वर्स और हिन्दी के अतुकान्त छंद की पारस्परिक निम्नता प्रकट होती है । पाश्चात्य साहित्य में ब्लैक वर्स का प्रयोग 'आयाम्बिक पेन्टामीटर' (एक छंद विशेष) तक ही सीमित है जबकि हिन्दी काव्य में किसी भी शास्त्रीय छंद को अतुकान्त रूप दे देने की स्वतंत्रता उदात्त होती है । जैसे निम्न उद्धृत पंक्तियों में १६ मात्राओंवाले पीयूष वर्णी छंद की अतुकान्त रूप में योजना की गई है -

सलिल शीमे जो पतित जास्त प्रभर
 सदा ही तुमने लगाया हृदय है
 एक तरल तरंग है उसको बचा,
 दूसरी में क्यों डुबाती हो पुनः ?^२

इसी प्रकार -

‘कैल कैलकर सुली पुदय की कली मधुर मकरंद हुआ
खिलता था नव प्रणयानिल है नंदन कानन का अरविन्द
विमल पुदय के छायापथ में अरुण विमा की फैली
घेर रही थी नव जीवन की वर्तन की सुखमय संध्या ॥^१

यहाँ पर ३० मात्राओंवाले सुपरिचित ‘ताटंक’ छंद
को अन्त्यानुप्रास के बंधन से मुक्त करके अतुकान्त रूप दिया गया है ।

अमिनव छंद रचना -

तुकान्त रचनाओं में भी छायावादी कवियों ने चरणों
एवं पदों का विन्यास तथा उनका क्रम स्थापन अपने मनोनुकूल भाव छे के अनुरोध
पर किया है । कहीं दूसरे और चौथे चरण का तुकान्त मिलाया है, कहीं पहले और
दूसरे का तथा कहीं पहले और तीसरे का । तत्पश्चात् गीत की टंक रहती है ;
उदाहरणार्थ -

(क) ‘सौरभ का फैला केश जाल
करती समीर परियाँ बिहार ।
गीली केशर मद भूम भूम
पीते तितली के नव कुमार ॥
मरि का मधु संगीत बैठ
देते हैं हिल पल्लव कानन ।
चुमते ही तेरा अरुण बान ॥^२

(ख) अवरो में राग अमंद फिये
जलकों में मलयज बंद किये
तू कब तक खोई है जाली
बाँधों में भरे विहाग री ।
बीती विभावरी बाग री ॥^३

१- जयशंकर प्रसाद - प्रेमपथिक, पृष्ठ १६ ।

२- जयशंकर प्रसाद - छहर, पृष्ठ १६ ।

३- महादेवी वर्मा - नीरसा, पृष्ठ ४० । याम्य-रश्मि, पृष्ठ ६८ ।

(ग)

तम में हो कल छाया का दाय,
सीमित की जमीन में चिर लय ।
एक द्वार में हो सत सत जय ॥

तजनि विश्व का कण-कण मुझको
लाज कहेगा चिर सुहागिनी
का मेरी चिर मिलन याभिनी ।^१

लय परिवर्तन -

बहुधा एक ही छंद में पदों की मात्राओं में भिन्नता लाकर
छायावादी कवियों ने अपनी मौलिकता तथा स्वच्छंदता का परिचय दिया है । जैसे :-

यह अमूल्य मोती का साज
इन सुवर्णमय सरस परों में
(शुचि स्वभाव से भरे सरों में)
तुमको पहना जगत देख ले - यह स्वर्णीय प्रकाश ।
मंद विद्युत् सा हंसकर
वज्र सा उर में धंसकर
गरज गगन के गान गरज गंभीर स्वरों में ।
भर अपना सदैव उरों में जो बरों में ॥^२

इस एक छंद में पहला चरण १५ मात्रा का, दूसरा, तीसरा
१६-१६ मात्रा का, चौथा २७ मात्रा का, पाँचवाँ- छठे १२-१३ मात्रा के और अन्तिम
दो चरण २४-२४ मात्राओं के हैं । इस प्रकार लय को तीव्रकर अपनी इच्छानुसार
नई लय का निर्माण किया गया है । इसी प्रकार -

देखता हूँ कब उपवन
पियालों में फूलों के
प्रिये भर भर अपना यौवन
पिलाता है मधुकर को

अलदेवी वर्मा - जीरजा, पृष्ठ ४० ।
१- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव - उच्छ्वास, पृष्ठ २ ।
२- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव - उच्छ्वास, पृष्ठ ३ ।

नवौंठा बाल लहर
 अचानक उपफूलों के
 प्रसूनों के ढिँग कककर
 सरस्वती हँसै सत्वर
 जैली जाकुलता सी प्राण
 कहीं सब करती मृदु जायात
 सिहर उठता कृश गात
 ठहर जाते हैं पद ज्ञात ।^१

यहाँ भी चरणों की मात्राओं में संतुलन नहीं है। कोई चरण छोटा है, कोई बड़ा। चरणों की मात्राओं में काट छाँट के फलस्वरूप उपर्युक्त छंदों की लय परंपरागत छंदों से सर्वथा भिन्न और नई है।

शास्त्रीय छंदों में मात्राओं की संख्या तथा यति संबंधी निश्चिन्ता नियम रहते हैं। जायावादी कवियों ने चरणों को छोटा बड़ा करके छंदों की एक स्वरता (Monotony) दूर करने का प्रयत्न किया, साथ ही कभी किसी चरण को अधिक महत्त्व देने के लिये तथा कभी ज़िह्वा को विश्राम देने के लिये ऐसे प्रयोग किये हैं -

रंगीले गीले फूलों से
 अखिले भावों से प्रसुदित
 बाल्य सरिता के फूलों से
 छेजती थी तरंग सी नित
 --- इसी में था असीम अवसित
 मधुरिमा के मधुमास
 मेरा मधुकर का सा जीवन
 कठिन कर्म है कोमल है मन ॥^२

उपर्युक्त पंक्तियों में दो अलग अलग छंदों को एक में जोड़ने का प्रयत्न किया गया है। १५ और १६ मात्राओं के चरणों के मध्य १२ मात्राओंवाला चरण-

१- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव - जाँघ, पृष्ठ १४।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव - उच्छ्वास, पृष्ठ ४।

‘मधुरिमा के मधुमास’ एक फूल का काम करता है। इस चरण पर थोड़ा सा ठहर कर विश्राम ले लेने से वाणी को एक छन्द से दूसरा छन्द बदलने में कुछ सुविधा हो जाती है।

हायावादी कवियों में निराला को विविध मात्राक्रम के विभिन्न चरणों को परस्पर संयोजित कर नूतन छंद सृष्टि में सर्वाधिक सफलता मिली है जैसे -

‘स्पर्श से लाज लगी
जल्ल पल्ल में छिपी छल्ल
उर से नव राग जगी ।’^१

इसमें प्रथम चरण में ११ मात्राएँ, द्वितीय में १४ मात्राएँ तथा तृतीय में १२ मात्राएँ हैं। मात्राओं की असमानता होते हुए भी प्रथम और तृतीय चरण का लय-निपात एक सा है। स्पष्टतः इस प्रकार के प्रयोग प्रतिष्ठित विधानों के प्रति विद्रोह के प्रमाण है।

यति परिवर्तन -

शास्त्रीयता के आधार पर मात्राओं की गिनती करना या गण, यति आदि के नियमों के प्रति सज्जता दिखाना हायावादी कवियों को रुचिकर नहीं हुआ। छंद-दोत्र की प्रचलित मान्यताओं का बंधन न मानकर उन्होंने भावों के अनुरूप नवीन छन्दों का निर्माण किया। अतः लय की भाँति यति का विधान भी हायावादी कविताओं में परंपरानुसार न होकर मौलिक ढंग का विस्तार देता है। ‘यति’ छन्द में वह स्थान है, जहाँ पर वाणी छंद-भाठ करते समय थोड़ा विश्राम लेती है। ‘यति’ लय की एक निश्चित क्रम में बाँधने का काम करती है किन्तु यदि ‘यति’ का विधान अर्थ की अनुकूलता रखते हुए न हो, केवल मात्राओं की गणना में ही कवि उलझा रह जाए तो ‘लय’ का प्रवाह भी भंग हो जाता है। हायावादी कवियों ने इस दोत्र में कुशलता दिखाई है। यति का स्थान उपयुक्त स्थान पर और भावानुकूल होने से अभीष्ट भाव और भी स्पष्ट हो जाता है। जैसे -

‘नीचे जल था, ऊपर लल था।
एक तरल था, एक सवन ॥’^२

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - नीतिका, पृष्ठ ३१।

२- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - विन्तासर्ग, पृष्ठ ३।

यहाँ प्रत्येक धाँ क्रिया के बाद यति रखकर कवि जैसे जग-जग प्रत्येक वस्तु की ओर उंगली उठाकर उन्हें दिखा रहा हो। इसी प्रकार :-

‘ यही नील ज्योति वसन
पहन नील नयन हसन
जाजो हवि, मृत्यु दशन
करो दश जीवन फल ।’^१

यहाँ प्रथम दो चरण चार त्रिकलों, तृतीय चरण एक चौकल, एक द्विकल, दो त्रिकल तथा चतुर्थ चरण दो त्रिकल एक चौकल और एक द्विकल से निर्मित है। इस प्रकार एक ओर तो चतुर्थ चरण तृतीय चरण के चौकल, द्विकल एवं त्रिकल का क्रम विपर्यस्त हो गया है, दूसरे दोनों का अन्त्यक्रम भी असमान है। इसके अतिरिक्त प्रथम, द्वितीय, एवं चतुर्थ पंक्ति में चरणान्त में यति है, जबकि तृतीय चरण के मध्य में यति का विधान हुआ है। इस प्रकार की छंद रचना का शास्त्रीयता से कोई मेल नहीं है, यह छायावाद की मौलिक गृहिष्टि है। एक अन्य उदाहरण द्रष्टव्य है -

‘ बाण तार मिला चुकी हूँ ।
सुमन में सँकेत लिपि, चंचल विहग स्वर ग्राम जिससे
वात उठता, किरण के निर्झर फुके, लय मार जिससे,
वह काना रागिनी अब धाँध में ठहरा चुकी हूँ ॥’^२

इसमें भी यति का विधान भावानुकूल मौलिक ढंग से हुआ है। द्वितीय पंक्ति में कुल २८ मात्राएँ हैं, जिसमें १२ मात्राओं के बाद यति है, तृतीय और चतुर्थ पंक्ति में मात्राएँ २८ ही हैं किन्तु यति का विधान भिन्न भिन्न मात्राओं के अन्तर से हुआ है।

निराला ने ‘राम की शक्ति पूजा’ और ‘तुलसीदास’ में दो नूतन छंदों का आविष्कार किया है। अतएव छायावाद की ही नहीं, वाधुनिक युगीन हिन्दी काव्य की छन्द विषयक समृद्धि में इन काव्यों का महत्वपूर्ण योगदान है।

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - गीतिका, गीत सं० ७३, पृष्ठ ७६।

२- महादेवी वर्मा - दीपशिखा, गीत सं० ७, पृष्ठ ७६।

‘राम की शक्ति पूजा’ में २४ मात्राओंवाले छंद का विधान हुआ है जिसे ‘शक्ति पूजा छंद’ की संज्ञा दी जाती है ।^१ भावानुरूप गति-यति एवं लय के विधान से युक्त इस नवीन छंद के द्वारा निराला ने युद्ध क्रिया की त्वरित गति, मीचण स्व, राम की तिन्ना, पीता के पीरु हृदय के विचार आदि भिन्न भिन्न प्रकार की भावनाओं की सफल एवं समर्थ व्यंजना की है । प्रसंगानुसूल छंद की गति कहीं अत्यंत उदाम हो उठती है और कहीं अत्यंत कोमल और मंदार । भाव की व्यञ्जिता को बनाए रखने हेतु कहीं कहीं पूरी पंक्ति में यति की योजना नहीं हुई है, और कहीं जाणिक प्रभाव ही पर्याप्त मानकर एक ही पंक्ति में कई बार यति का विधान किया गया है जैसे :

‘दुढ़ कटा मुकुट हो विपर्यस्त प्रतिलट से कुल
फैला पृष्ठ पर, बाहुओं पर, वृद्धा पर विपुल,
उतरा ज्यों दुर्गम पर्वत पर नैशान्धकार,
जमकती दूर तारार, ज्यों हो कहीं पार ।’^२

यहां भाव प्रवाह में वैग उत्पन्न करने के लिए प्रथम पंक्ति में कहीं भी ‘यति’ नहीं है, इससे विपरीत द्वितीय पंक्ति में तीन स्थानों पर यति के संयोजन द्वारा कवि जैसे राम की कुली हुई लटों का उनके विभिन्न भागों पर फैलाव जग जग हीनित करके दिखाता है । तृतीय और चतुर्थ पंक्ति में पुनः भाव प्रवाह की निरंतरता को लक्ष्य कर केवल चरणान्त में यति की योजना हुई है ।

कुछ लोगों ने इस ‘शक्ति पूजा’ छन्द को शास्त्रीय रौला’ छन्द का ही रूप बताया है किन्तु मात्राओं की संख्या को छोड़कर यति गण, वन्त्यक्रम आदि शेष सभी बातों में निराला ने पूर्ण स्वतंत्रता का वाक्य लिया है, अतएव इसे शास्त्रीयता से सम्बद्ध न करके निराला की मौलिक दृष्टि मानना ही समीचीन है ।

‘सुलसीदास’ में निराला ने १६ और २२ मात्राओं के दो छंदों को मिलाकर एक नवीन छंद गढ़ा है ।

‘भारत के नम का प्रभापूर्य
शीतलच्छाय सांस्कृतिक सूर्य
वस्तुमिंत बाज रे - तमस्तूर्य दिगु मण्डल

१- पुसूलाल शुक्ल - वायुनिक हिन्दी काव्य में छन्द योजना, पृष्ठ २६० ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - कनामिका, ‘राम की शक्ति पूजा’, पृष्ठ १४६ ।

भू की छाती पर शिरस्त्राण

शासन करते हैं मुसलमान

हैं उज्ज्वल जल, निश्चलप्राण पर शतदल ।^१

इसमें प्रथम और द्वितीय चरण समान वन्त्यक्रम वाले और १६-१६ मात्राओं के हैं। इनकी मात्रा-संख्या एवं प्रवाह सुप्रसिद्ध 'चौपाई' छंद से मिलता है, किन्तु तृतीय चरण २२ मात्राओं का है तथा उसकी छन्द-भी सर्वथा भिन्न है। तृतीय चरण के अन्त में यति का विधान करके कवि एक भाव सण्ड की समाप्ति की सूचना देता है। चतुर्थ पंक्ति से प्रारंभ होनेवाला द्वितीय भाव सण्ड छठी पंक्ति के चरणान्त की यति पर पूर्ण होता है। तीसरी और छठी पंक्ति का स्वर प्रवाह एक जैसा है। इस भाँति इस छंद का स्वल्प, किसी भी प्रचलित शास्त्रीय छंद से भिन्न दिखाई देता है।

महादेवी ने अपनी जैक गीतों के लिये लोकगीतों का व्यापार ग्रहण किया है जिनमें गीत की पहली पंक्ति टैक के रूप में रहती है और अन्तरे के बाद की पंक्ति का स्वर साम्य प्रथम पंक्ति के साथ होता है। जैसे - 'लार कौन सँदेश नर घन'^२, 'मैं नीर मरी दुल की बदली'^३ कहाँ से जाए बादल काले'^४ आदि गीत।

बंगला प्रभाव : इन कवियों ने हिन्दी के अतिरिक्त अन्य कुछ भाषाओं की छंद विधा को भी अपनाया। जै जयलकर प्रसाद ने 'बंगला के प्यार' छंद की हिन्दी में अवतारणा की। बंगला के सुप्रसिद्ध कवि माइकेल मधुसूदन दत्त ने अपनी काव्य-ग्रंथ मैवनाद-वध में इसी प्यार छंद का प्रयोग किया है। यह २० मात्रिक छंद है, प्रसाद ने भी इसी अनुकरण पर २० मात्रिक छंद की रचना की :-

* नील मनि माला माँहि सुंदर लसत-

हीरक उज्जवल सण्ड विकारा सतत ।

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - तुलसीदास, पृष्ठ ३ ।

२- महादेवी वर्मा - यामा - नीरजा, पृष्ठ १८२।

३- महादेवी वर्मा - यामा - सान्ध्यगीत, पृष्ठ २२७ ।

४- महादेवी वर्मा - दीपशिखा, पृष्ठ ८१ ।

कामिनी बिकुर भार अति धन नील ।

तामै मणि सम तारा सोहत सलील ॥^१

किन्तु बंगला वाक्य बहुरा माणा है, इसमें हस्त अक्षर भी एक मात्रा है कुछ अधिक समय लेते हैं हिन्दी का उच्चारण उससे भिन्न है, अतएव मात्राओं के क्रम में अन्तर पड़ जाने से बंगला काव्य जैसा माधुर्य हिन्दी में इस ढंग प्रयोग द्वारा नहीं उत्पन्न हो सका । 'लसते को' 'लसोते' और 'सतत को' 'सतोते' किये बिना हिन्दी में 'प्यार' की गति नहीं जा सकती । इसी के फलस्वरूप प्रसाद का यह प्रयोग बाद के शायवादी काव्य में प्रचलित नहीं हो सका ।

'कुतुकान्त हृद' (जिसकी चचा 'पिछले पृष्ठों' में हो चुकी है) का हिन्दी कविता में प्रयोग पाश्चात्य रोमांटिक कवियों की प्रेरणावश हुआ किन्तु इस प्रेरणा को शायवादी कवियों से पहले ही बंगला के कवि रवीन्द्रनाथ द्विवेन्द्रलाल राय बादि ग्रहण कर चुके थे । अतएव इस दौत्र में शायवादी कविता ऊँची और बंगला से समान रूप से प्रभावित हुई, क्योंकि ऊँची के रोमांटिक कवियों की भाँति ही बंगला माणा के इन महान कवियों से शायवादी कवि गहरे प्रभावित रहे हैं ।

उर्दू प्रभाव :

कुछ कवियों ने उर्दू की 'गज़ल' और 'रुबाई' को भी हिन्दी में उतारने का प्रयत्न किया । मास्मलाल तुर्वेदी, प्रसाद और निराला के नाम इनमें मुख्य हैं । 'रुबाई' बहुत कुछ हिन्दी के 'ताटके' हृद जैसा है जिसका प्रयोग प्रसाद ने कामायनी में किया है । किन्तु 'रुबाई' में सब से अधिक सफलता बच्चन को मिली । बच्चन की मधुशाला उर्दू 'रुबाई' के ढंग पर लिखी गई है और कवि के द्वारा अपनी हृद को 'रुबाई' नाम भी दिया गया है । बच्चन ने वस्तुतः 'रुबाई' को हिन्दी की प्रकृति के अनुरूप ढालने का महत्वपूर्ण कार्य किया ।

गज़ल ' है अमिप्राय उन प्रेम विषयक गीतों से होता है जिनमें ५ से लेकर १७ तक शेर होते हैं ^२ तथा दो पंक्तियाँ वाला प्रत्येक शेर एक

१- कर्माकर प्रसाद - 'संध्यातारा' - बन्दु - आवणशुक्ल २, १९६७ वि० कला दो, किरण १, पृष्ठ ४ ।

२- धीरेन्द्र कार् - हिन्दी साहित्य कोश, पृष्ठ २५२ ।

मिन्न भाव व्यक्त करता है।^१ हिन्दी में दोहे और सौठे में भी यह विशेषता मिलती है।^२ ग़ज़ल के प्रति आकर्षण का जन्म मारतेन्दु युग में हो चुका था। हायावाद युग में प्रसाद और निराला ने भी ग़ज़ल की छय पर कुछ रचनायें की। जैसे -

सरासर भूल करते हैं, उन्हें जो प्यार करते हैं।
बुराई कर रहे हैं और अस्वीकार करते हैं ॥
उन्हें ज़कात ही इतना कहाँ है मुझसे मिलने का
किसी से पूछ लेंगे हैं यही उपकार करते हैं।^३

निराला ने अपनी 'बेला' काव्य संग्रह में ग़ज़ल शैली की अनेक रचनायें की हैं जैसे -

वह चले सेतरे छुटा जा रहा है।
इसी सोच से धम धुटा जा रहा है ॥
तेरे दिल की कीमत चुकाने से पहले,
तरह पानी की वह फुटा जा रहा है।^४

निराला ने इसमें उर्दू कवियों की तरह पाँच शेर रक्ते हैं। इसका 'स्दीफ़' जा रहा है/जैसे प्रत्येक शेर के दूसरे 'मिसरे' (चरण) में दोहराया गया है। निराला ने विभिन्न हंकों की छयों के आधार पर ग़ज़लें लिखी हैं। किन्तु ग़ज़ल रुबाई आदि उर्दू हंकों का विशेष प्रचलन हायावादी काव्य में नहीं हुआ और न इनके द्वारा हायावादी काव्यगत वैशिष्ट्य को उभारने में ही सहायता मिली है। केवल उर्दू कवियों के प्रभावसे ही हायावादी कवियों ने इस प्रकार के स्फुट प्रयोग किये हैं।

१- सरला शुक्ल - उर्दू काव्यवारा - मिर्जा ग़ालिब, पृष्ठ २०।

"किसी को दे के दिल कोई नवाँ सबे फुगाँ क्यों हो।
न हो जब दिल ही सीने में तो फिर मुँह में जुबा क्यों हो।
वो अपनी हूँ न हौँगी हम अपनी वज़ह क्यों बदले।
सुक़र सर बन के क्या पूछें कि हमसे सर गिरा क्यों हो ॥
वफ़ा कैसी कहाँ का इश्क़ ? जब सर फौदना ठहरा,
तो फिर हैं सी दिल तेरा ही सी वास्ताँ क्यों हो ?

२- जयशंकर प्रसाद - उन्दु, मई १९१३, पृष्ठ ४६६।

३- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - बेला, पृष्ठ ५६।

मुक्त छंद :

छायावाद का छंद संबंधी विद्रोह अपने तीव्रतम रूप में निराला के काव्य में प्रकट हुआ। निराला ने मुक्त छंद को जन्म दिया जो हिन्दी कविता के लिये निराला ज्यवा छायावाद की अत्यंत महत्वपूर्ण देन है। एक ही पद्य में भिन्न भिन्न छंदों का प्रयोग दो तीन छंदों को मिलाकर नया छंद तैयार करने के प्रयोग में तो फिर भी कुछ निश्चित नियम माने गए हैं, किन्तु मुक्त छंद निराला का सर्वथा नया प्रयोग है। मुक्त छंद छंद होकर भी मुक्त है, किन्तु छंद का अर्थ ही 'बंधन' है अतएव प्रश्न उठता है कि 'मुक्त छंद' छंद कैसे? जवाब मुक्त छंद यदि वास्तव में समस्त बंधनों से मुक्त है, तो 'मुक्त छंद' कहना कहाँ तक युक्ति संगत है? इस शंका का समाधान करते हुए निराला ने लिखा है - 'उनमें नियम कोई नहीं, केवल प्रवाह कवित्त छंद का सा जान पड़ता है। मुक्त छंद का सार्थक उल्लास ही है। वही उसे छंद सिद्ध करता है और उसका नियम साहित्य उसकी मुक्ति।'^१

इस प्रकार छंदशास्त्र के परंपरागत नियमों तथा प्राचीन गुरुछंद के विरोधी होते हुए भी निराला उससे पूरी तरह मुक्त नहीं हो सके। मुक्त छंद में भी लय के बंधन से वे बंधे हैं और इसी बाधा पर उनका मुक्त छंद भी छंद ही है, मछे ही परंपरागत छंदों से उसका रूप भिन्न है। प्रकारान्तर से कहा जा सकता है कि पुराने बंधनों के स्थान पर नवीन बंधनों को स्वीकार करके छायावादी मुक्त छंद प्राचीन शास्त्रीय संहियों से कविता की मुक्ति का प्रमाण अवश्य बना, किन्तु उसकी बंधनहीनता का नहीं।

'मुक्त छंद' की प्रेरणा निराला को कहीं बाहर से प्राप्त हुई ज्यवा यह उनकी मौलिक प्रतिभा की उपज है, इस विषय में विद्वानों का मतैक्य नहीं है। अंग्रेजी और फ्रेन्च भाषाओं के काव्य में भी इस प्रकार के छंद रूप प्रचलित रहे हैं और उनकी रूपगत विशेषतायें भी निराला के मुक्त छंद से साम्य रखती हैं।^२ किन्तु यह सर्वमान्य है कि 'मुक्त छंद' हिन्दी कविता के लिये नई चीज़ थी और उसने

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - परिचय, मूमिका, पृष्ठ २१।

2- Karl Beckson and Arthur Ganz :- A Readers guide to literary terms, page 73-

" Free verse called 'Verslibre' by the French free verse lacks regular metre and line length, relying upon the natural speech rhymes of the language....".

प्रथम प्रयोगकर्ता होने का श्रेय निराला को है। निराला की 'अधिवास', 'जूही की कली', 'जागी फिर एक बार', 'शेफालिका' आदि मुक्त छंद में रचित प्रसिद्धि प्राप्त कविताएँ हैं। इस क्षेत्र में उन्होंने अमृतपूर्व कोरल दिखाया है तथा अपेक्षित समकालीन और परवर्ती कवियों का पथ प्रदर्शन भी किया है।

मुक्त छंद की परिकल्पना को सुगठित बनाने के लिये कवि ने ध्वनि-साम्य का आधार ग्रहण किया है तथा चरणों को छोटा या बड़ा करके भावोच्छ्वास या भावों के उत्थान पतन के अनुरूप उनकी योजना की है :-

जागी फिर एक बार
 प्यारे जाते हुए छारे सब तारे, तुम्हें
 अरुण फल तरुण किरण
 जड़ी खोलती है द्वार।
 + + + +
 क्षर में क्षर कर प्राण
 गान गार महासिन्धु है
 सिन्धुद तीर वासी
 सैन्यव तुरंगों पर
 चतुरंग कू सं
 सवा सवा लाल पर
 एक को बढ़ाऊंगा
 गोविन्द सिंह निज
 नाम जब कहाऊंगा । १

मुक्त छंद की यह विशेषता है कि उसमें भावों के स्वच्छंद विकास के लिये कवि कुछ और चरण आदि के बंधन ढीले करके केवल स्वर प्रवाह की रक्षा करता है। स्वर प्रवाह की दृष्टि से निराला की 'जूही की कली' उनकी सर्वश्रेष्ठ रचना कही जा सकती है। इसमें कवि का मनोवैग इतनी तीव्रता से प्रकट

होता है कि बरणों की लम्बाईं हौटाईं, तुक बादि की और ध्यान ही नहीं जाता ।
कुछ पंक्तियाँ द्रष्टव्य हैं :-

* सोती थी पुहाग मरी स्नेह स्वप्न मग्न
कमल कौमल तु तरुणी जुही की कली
दृग बंद किये शिथिल पत्रांक में ।

† † † †

निर्दय उस नायक ने
निपट मिठुराई की
कि कौंकौ की कड़ियाँ है
सुंदर सुसुमार देह सारी ककमोर डाली
मसल दिये गौरे कपोल गोल ,
चाँक पड़ी युवती -
बकित चितवन निज चारी और फेर
हर प्यारे को सेज पास
नग्न मुली हँसी- खिली +
लेल रंग प्यारे संग ।^१

निराला के अनुसार मुक्त हृद का प्रयोग और गुण के लिये अधिक उपयुक्त है^२ किन्तु स्वयं उन्होंने कौमलतम भावों को भी मुक्त हृद के माध्यम से सफल अभिव्यक्ति दी है -

* पिठ ख पपीहै प्रिय बोल रहै
ऐज पर विरह बिदग्धा क्यू
याद कर बीती बातें रातें मन मिलन की
मूँद रही फलें चारु
नयन जब डल गए
लघुतर कर व्याग मार
जागो फिर एक बार ।^३

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - परिमल, पृष्ठ १६१-१६३ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - परिमल, भूमिका, पृष्ठ २०-२१।

३- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - परिमल - जागो फिर एक बार, पृष्ठ १६६ ।

यहाँ प्रथम पंक्ति में 'पे', 'रे', वणों की आवृत्ति बातें,
रातों का ध्वनि साम्ये जल-झल की सजल ध्वनि, 'पलकें बाह' का चित्र-साँझ',
सब ने मिलकर कविता में स्वाभाविकता और सौन्दर्य की वृद्धि की है।

निराला की मुक्त छंद में लिखी गई रचनायें दो प्रकार की हैं, एक
में वन्त्यानुप्रास का प्रयोग निवारित है, दूसरी में वह भी नहीं। किन्तु अधिकतर वन्त्यानुप्रास
उनकी कविताओं में स्वतः जा गया है। कारण यह है कि मुक्त छंद लय-प्रधान
है और अनुरूपता लय का नित्य धर्म है। अस्व निपात जावात अथवा प्रास की
अनुरूपता जायास मिल जाती है। दोनों प्रकार के उदाहरण द्रष्टव्य हैं :-

वह जाता

दो दूक जलै के करता, पड़ताता पय पर जाता

पैट पीठ दोनों मिलकर है एक

कल रह लुटिया टैक

मुट्ठी भर दाने को, भूख मिठाने को

मुँह फटी पुरानी कमीली को फैलाता

दो दूक जलै के करता, पड़ताता पय पर जाता । १

और -

विजय वन बलरी पर

सौती थी सुहाग मरी- स्नेह स्वप्न मग्न

जमल कोमल तनु तरुणी- बूझी की कली

दुग बंद किये शिथिल पत्राक में ।

वासंती निशा थी

विरह विबुर प्रिया संग छोड़

कितनी दूर देश में था पवन

जिसे कहते हैं मलयानिल ----- । २

द्वितीय उदाहरण में कितनी भी पंक्ति का वन्त्यप्रयोग दूसरी से नहीं
मिलता ।

परिमल -

१- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - मिट्ठक, पृष्ठ १३३ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - परिमल, पृष्ठ १६१-१६२।

मुक्त हृद के सफल प्रयोगकर्ताओं में प्रसाद का नाम भी उल्लेखनीय है ।
इस दौत्र में उनकी 'प्रलय की छाया' सर्वोत्तम रचना है ।-

थके हुए दिन के निराशा भरे जीवन की
संध्या है जाज भी तो घूबर दिातिज में
और उस दिन तो
निर्जन जलधि बैठा रागमयी संध्या है
सीखती थी औरम से मरी रंगरलिया

+ + + +

जाँचें लुगी
देता मैं चरणों में लौटती थी विश्व की किम्वदन्ति
और ये प्रणत वही गुर्जर महीप भी
वह एक संध्या थी ।^१

कविता की गति मन को ऐसा बाँध लेती है कि कुछ या मात्रा की
कमी का आभास तक नहीं होता ।

पंत ने भी मुक्त हृद में लोक सफल रचनायें की हैं जिनमें भाव और लय
का बलूठा सामंजस्य मिलता है । उनकी कम्पना में नीम, जीव प्रसू, नवदृष्टि, जोष के
प्रति^२ आदि कविताओं में मुक्त हृद का प्रयोग हुआ है । छोटे छोटे चरणों की योजना
पंत के मुक्त हृदों की अपनी विशेषता है ।

निराला के मुक्त हृद वर्णिक हृद की गति पर लिखे गए हैं, उनमें बहुधा
३१ वर्णों वाले कवित्व हृद की लय स्पष्ट पकड़ में आ जाती है । कवित्व के लयाधार
की बात उन्होंने स्वयं भी स्वीकार की है ।^३

प्रसाद की मुक्त हृद में रचित कविताओं का लयाधार भी वर्णिक ही
है जैसे -

थके हुए दिन के । निराशा भरे जीवन की । - ७+६ = १६ वर्ण
संध्या है जाज भी तो । घूबर दिातिज में । ७+७ = १४ वर्ण
और उस दिन तो । ७ वर्ण

१- ज्योत्स्नकर प्रसाद - लहर, पृष्ठ ५६ ।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - पस्मिड, मूमिका, पृष्ठ २९ ।

निर्जन जलधि बैला रागमयी संध्या से

१५ वर्ण^१

सीखी थी सौरभ है । मरी रंग रलियाँ ।

८ + ७ = १५ वर्ण^१

इसमें प्रायः ७, ८ वर्णों के छन्द लण्डों में विभाजित पंक्तियाँ कविवर के छयापार पर निर्मित हैं ।

मुक्त छंद की रचना में जैसी सिद्धि निराला को प्राप्त हुई, वह छायावाद ही नहीं, हिन्दी की अन्य काव्यधाराओं के अन्य किसी कवि को भी दुर्लभ रही है । उनके मुक्त छंदों की छन्द के आरोह-अवरोह में भावों का उत्थान पतन सहज ही प्रतिबिम्बित होता है । भावानुरूप छन्द-विधान में ही निराला की चरम सिद्धि है । यह कहना भी अत्युक्ति न होगा कि निराला की मुक्त छंद में रचित कवितारं हिन्दी काव्य में मुक्त छंद रचना की चरमोपलब्धि का स्वस्म प्रस्तुत करती है । निराला और उनके पश्चात् प्रसाद पंत आदि छायावादी कवियों ने मुक्त छंद का प्रयोग अपनी सूक्ष्म कलात्मकता के आधार पर किया था । इन लोगों जैसी कला, संयम और छन्द पर अधिकार प्राप्त करना साधारण कवियों के लिये कठिन कार्य है किन्तु इनके अनुकरण पर तत्कालीन हिन्दी कविता में मुक्त छंद के नाम पर भावहीन, गतिहीन, नीरस और बेतुकी कविताओं की भरमार दिखाई देने लगी । इसी कारण छायावाद को इस महत्वपूर्ण दैन को समीक्षकों के व्यंग और परिहास का लक्ष्य भी बनना पड़ा । किन्तु छायावाद के मूर्धन्य कवियों की रचनाओं के अध्ययन से यह स्पष्ट हो जाता है कि नव-गति, नव-छन्द, ताल छंद का नव के आदर्श से प्रेरित होकर इन कवियों द्वारा किये गए विविध प्रयोग अविकारितः सफल रहे हैं । द्विवेदीयुग की अड़िक्कावितता से छायावादी कवियों ने हिन्दी कविता को मुक्त किया और उसे शास्त्र निरूपित छंदों के अनुरूप चलने को बाध्य न करके छंदों को ही उल्ला भावानुवर्ती बनाया । किन्तु अड़ियों का सर्वथा परित्याग अथवा परंपरा से पूर्ण मुक्ति संभवतः किसी भी कवि के लिये संभव नहीं है, क्योंकि परंपराओं का न्यूनाधिक आश्रय लिये बिना शून्य में कोई नवीन प्रगति नहीं पनप सकती । इसी अर्थ में छायावादी कवियों ने भी छंद क्षेत्र में किसी सीमा तक शास्त्रीयतानुगमन भी किया है ।

१- जयदेव प्रसाद - लहर - प्रलय की शाय, पृष्ठ ५६ ।

छायावादी काव्य में परंपरा अनुगमन शास्त्रीय छंद :

फिरल शास्त्रीय नियमों का यथावत पालन करना यद्यपि छायावादी कवियों की प्रकृति के अनुकूल नहीं था तथापि यति, गति, गण आदि से संबंधित स्वल्प परिवर्तनों के साथ विभिन्न प्रचलित शास्त्रीय छंदों का विधान भी छायावादी काव्य में दिखाई देता है ।

वर्णिक छंद :

छायावादी कवियों ने मूलतः सड़ीबोली में काव्य रचना की । सड़ीबोली की प्रकृति संस्कृत से सर्वथा भिन्न है, इसीलिये उसमें संस्कृत कवियों की भाँति वर्ण वृत्तों के सफल प्रयोग प्रतिभावान कवियों के लिये भी दुष्कर है इसी अतिरिक्त छायावादी कवि पंथ के अनुसार व्यंजन की अपेक्षा स्वर काव्य संगीत के मूल तंतु हैं ।^१ अतएव उन्होंने हिन्दी (सड़ीबोली) के संगीत की सुरदा की दृष्टि से मात्रिक छंदों के प्रयोग पर ही बल दिया ।^२ छायावादी कवियों ने मात्रिक छंदों के प्रति ही विशेष रुचिकान दिखाई है । केवल प्रसाद ने चित्राधार में संग्रहीत अपनी ब्रजभाषा की कुछ कविताओं में कवित, सवैया आदि वर्णिक छंदों के प्रयोग किये हैं, जैसे -

गई डीठ फिरै चल चंचल सी, यह रीति नहीं इनकी है नई ॥
नई देखि मनोहरता कतहुँ, धारता इनमें नहीं पाई गई ॥
गई छाज सरूप सुधा बसि के, इनकी न तबों कुटिलाई गई ॥
गई लोका ठौर ही ठौर तुम्हें, जितियाँ का तो हरजाई गई ॥^३

किन्तु इस प्रकार के प्रयोग छायावाद के छंद गत वैशिष्ट्य को उभारनेवाले प्रयोगों के अन्तर्गत नहीं जाते । इन्हें पूर्ववर्ती युगों के प्रभाव के अवशेष रूप में ही ग्रहण किया जा सकता है ।

१- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव, मृषिका, पृष्ठ ४० ।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव, मृषिका, पृष्ठ ३३-३४ ।

३- जयशंकर प्रसाद - चित्राधार, पृष्ठ १८३ ।

मात्रिक ह्रद :

मात्रिक ह्रदों में गीतिका, हरिगीतिका, रीला, पदरि, रुपमाला, ताटक पीयूषवर्ण, कृगार, पादाकुलक, गोपी, सती आदि सममात्रिक ह्रदों का प्रयोग गति एवं यति संबंधी कुछ मौलिकता के साथ लायावादी काव्य में प्राप्य है।

गीतिका :

यह २६ मात्राओं का ह्रद है जिसमें अन्त में लघु-गुरु (1S) की योजना की जाती है। प्रसाद ने इस नियम का पालन करते हुए अपनी प्रारंभिक कुछ रचनायें गीतिका ह्रद में की हैं जैसे -

* सौरभित सरसिज युगल ए । कज होकर तिल गैरै^S
लोल जलकावलि हुई मा । नो मधुव्रत मिल गैरै^S
श्वास मलयज पवन-सा जा । नन्दमय करने लगी^{1S}
मधुर मित्रणा युग हृदय का । भाव रस भरने लगी^{1S} * १

केवल इन पाँचियों में यति संबंधी स्वेच्छाचारिता दिखाई गई है। शास्त्रीय नियमों की अवहेलना करके प्रसाद ने इसमें १४-१२ मात्राओं के क्रम से यति का विधान किया है।

हरिगीतिका -

द्विवेदीयुगीन कवियों के मध्य यह विशेष लोकप्रिय ह्रद रहा है। इसमें २८ मात्राओं वाले चरण होते हैं जिनमें १६-१२ मात्राओं के क्रम से यति का विधान होता है तथा चरणान्त में 1S का नियम होता है। इसके अतिरिक्त इसकी पाँचवीं, बारहवीं, उन्नीसवीं एवं द्वाविंशवीं एवं द्वाविंशवीं मात्रा का लघु होना फिंल शास्त्र के अनुसार अनिवार्य है। प्रसाद के कानन कुसुम^१ में उपर्युक्त नियमों से युक्त हरिगीतिका ह्रद के कुछ उदाहरण प्राप्य हैं जैसे -

* दिननाथ अपने पीत कर से ये सहारा ले रहे^{1S}
उस क्री पर अपनी प्रभा मलिना दिखाते ही रहे^{1S}
वह हम पतनोन्मुख दिवाकर का हुआ पीला वही^{1S} ।
भय और व्याकुलता प्रकट होती नहीं किसी कहीं ?^{1S} २

१- जयशंकर प्रसाद - कानन कुसुम - नववर्षत^१, पृष्ठ २५ ।

२- जयशंकर प्रसाद - कानन कुसुम^१ पाँचियों^१, पृष्ठ ३४ ।

इसमें भी अन्य सभी नियमों का पालन करते हुए भी प्रसाद ने यति के संबंध में स्वच्छंदता अपनाई है।

रोला :

हायावादी कवियों में पंत को यह छंद सर्वाधिक प्रिय रहा है। उनकी उच्छ्वास और परिवर्तन सदैव सुप्रसिद्ध रचनायें इसी छंद में लिखी गई हैं। रोला २४ मात्राओं वाला छंद है जिसमें ११-१३ के क्रम से यति का विधान होता है। पंत ने मात्राओं की संख्या तो शास्त्रानुमोदिन ही रखी है किन्तु यति के संबंध में निश्चित नियम अमान्यकर भावानुरूप भिन्न भिन्न स्थलों पर यति का विधान किया है। इसके अतिरिक्त सामान्यतः रोला चार चरणों वाला छंद है किन्तु पंत ने कहीं कहीं भावों की अस्पष्टता हेतु उसमें पांच अथवा छः चरणों की भी योजना की है जैसे :-

‘ लये एक रोमांच । तुम्हारा दिग्भू कंपन
गिर गिर पड़ते भीत । पड़ि पातों से उड़ान ;
बालोड़ित कुंभ । फेनोन्नत कर शतशत फन,
मुग्ध मुकाम-सा । हंगित पर करता नर्तन
दिक फिंजर में बद्ध । गजाधिर सा विनतानन
वाताहत हो गगन । अर्ति करता गुरु गर्जन ।^१

प्रसाद और निराला की कुछ कविताओं में भी रोला छंद व्यवहृत हुआ है। प्रसाद की कामायनी का संबंध सर्ग भी रोला छंद में ही लिखा गया है किन्तु यति और गण संबंधी कवि की मौलिकता के फलस्वरूप उसकी छय कुछ परिवर्तित हो गई है। पुत्रलाल शुक्ल के अनुसार रोला के चारों चरणों की ग्यारहवीं मात्रा लघु हो तो उसका रूप बदल जाता है। इस प्रकार के छंद को उन्होंने ‘काव्य-छंद’ माना है^२ किन्तु नामवरसिंह के अनुसार रोला और काव्य छंद एक दूसरे के समानाधीन हैं।^३ कामायनी में रोला का यह विशिष्ट रूप भी उपलब्ध होता है-

‘ रुदन हास बन किंतु । फल में हलक रहे हैं,
शत शत प्राण विमुक्ति । सोजते ललक रहे हैं ।

१- सुमित्रानन्दन पन्त - परिवर्तन, पृष्ठ ३८ ।

२- पुत्रलाल शुक्ल - वाचुनिक हिन्दी काव्य में छन्द योजना, पृष्ठ २८७ ।

३- नामवरसिंह- हायावाद - छल गए छंद के बंध, पृष्ठ १२० -

- हायावादी कवियों ने रोला को पुनर्जीवित करके उसके काव्य नाम को सार्थक

जीवन में अभिशाप । शाप में ताप मरा है,
इस विनाश में दृष्टि । कुंज हो रहा घरा है ॥^१

रुपमाला :

रुपमाला भी २४ मात्राओं वाला समामाजिक छंद है, यति-क्रम में अन्तर के फलस्वरूप इसकी छन्द 'रोला' है सर्वथा भिन्न दिशाई देती है । "रोला" जहाँ बरसाती नाले की तरह अपने पथ की रुकावटों को लाधता तथा कलनाव करता हुआ जाने बढ़ता है, वहाँ रुपमाला दिन भर के काम धंधे के बाद अपनी ही रुकावट के बोझ से लदे हुए किसान की तरह चिन्ता में डूबा हुआ, नीची दृष्टि किये, ठीले पांवों से जैसी धर की जोर खाता है"।^२

'रुपमाला' भी हायावादी कवियों का प्रिय छंद है । प्रसाद और महादेवी की रचनाओं में इसके उदाहरण प्राप्य हैं । 'प्रसाद' की 'कामायनी' के 'वासना' सर्ग में इसी छंद का विधान हुआ है । किन्तु शास्त्रीय दृष्टि से रुपमाला में १४।१० के क्रम से यति, और अंत में ५। होना चाहिये, तथा तीसरी, दसवीं एवं सत्रहवीं मात्रायें अनिवार्यतः लघु होना चाहिये । प्रसाद ने सामान्यतः इन नियमों का निर्वाह करते हुए भी कहीं कहीं पावों की अनुरूपता के फलस्वरूप यति और गण संबंधी नियमों का उल्लंघन कर दिया है, जैसे -

जाहूँ वैसा ही हृदय का । बन रहा परिणाम,
पा रहा हूँ बाण देकर । तुम्हीं से निज काम ।
जाणूँ है लो चेतना का । यह समर्पण दान ।
विश्व रानी । सुंदरी । नारी जगत की मान ॥^३

उपर्युक्त उदाहरण में ऊपर के तीन चरणों का यति-क्रम शास्त्रानुमोदित है किन्तु अंतिम चरण में सातवीं और बारहवीं मात्राओं पर दो बार यति का विधान किया गया है । प्रथम तृतीय और चतुर्थ चरणों की तीसरी, दसवीं एवं सत्रहवीं मात्रायें लघु हैं किन्तु द्वितीय चरण की सत्रहवीं मात्रा दीर्घ है ।

साटंक :

हायावादी कवियों में प्रसाद ने साटंक छंद का प्रचुर प्रयोग किया है । पंक्त की कविताओं में भी इसके उदाहरण मिलते हैं । यह ३० मात्राओं

१- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - संघर्ष सर्ग, पृष्ठ १६६ ।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव, प्रवेश, पृष्ठ ४६ ।

३- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - वासना सर्ग, पृष्ठ १०९ ।

का ह्रद है जिसमें प्राचीन वाचायों के अनुसार १६ मात्राओं के पश्चात् यति तथा चरणान्त में मगण (S S S) होना चाहिये किन्तु आधुनिक युग में गण संबंधी इस नियम का रूत प्रतिशत रूप में पालन अनिवार्य नहीं समझा गया । कामायनी से ताटक का एक उदाहरण द्रष्टव्य है :-

मां फिर एक किलक दूरान्त । गूँज उठी कुटियां धुनी
मां उठ दौड़ी भरी हृदय में । लेकर उत्फूर्ण धुनी
हुटरी कुली कलक । रज घूँसर बाहें बाकर छिपट गयी
निशा तामसी की जलने की । बक उठी बुकती धुनी १

इसमें प्रथम द्वितीय और चतुर्थ चरणों में यति एवं गण की योजना परंपरानुसार हुई है किन्तु तीसरे चरण में कवि ने अपनी स्वच्छंदतावादी प्रवृत्ति के फलस्वरूप वसवीं मात्रा पर ही यति का विधान किया है तथा अन्त में S S S के बदले 11 S रखा है । यति और गण से संबंधित कोई निश्चित नियम न मानने के फलस्वरूप प्रताप द्वारा प्रयुक्त ताटक की उय विभिन्न स्थानों पर भिन्न भिन्न दिखाई देती है, कहीं उगने 'रुचिरा' ह्रद की छाया लक्षित होती है (१४ मात्रा पर यति) कहीं 'कलम' (अन्त में S S) की । ३० मात्राओंवाले इस ह्रद में कहीं कहीं ३१ मात्राओं वाले चरण भी प्रयुक्त हो गए हैं ।

ऐसे मिश्रित रूप वाले ह्रदों को पुल्लाल शुक्ल ने 'ताटकवीर' ह्रद की संज्ञा दी है ।^२ पंत की बादल शीर्षक सुप्रसिद्ध कविता में भी ताटक ह्रद का ही प्रयोग हुआ है किन्तु गण संबंधी किसी निश्चित नियम के अभाव में उसका रूप शास्त्रीय कोटि के ताटक ह्रद से भिन्न दिखाई देता है -

“ सुरपति के रूप ही हैं अनुचर जगत्प्राण के भी सहचर
भैरवदूत की सकल कल्पना, चातक के चिर जीवनधर । ”^३

१- जयशंकर प्रताप - कामायनी - स्वप्न सर्ग, पृष्ठ १८७ ।

२- पुल्लाल शुक्ल - आधुनिक हिन्दी काव्य में ह्रद योजना - पृष्ठ ३०४ ।

३- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि, पृष्ठ २३ ।

पीयूषवर्ण -

१६ मात्राओं वाला पीयूषवर्ण छंद भी जायावादी कवियों का प्रिय छंद है। निराला, महादेवी, पंत सभी ने इसके प्रचुर प्रयोग किये हैं। इसकी लय अत्यंत मंद तथा वेदना प्रधान कविताओं के अनुकूल होती है। पंत के शब्दों में 'मरुभूमि में बहने वाली निर्जन लट्टिनी की तरह, उसके किनारे फन पुष्पों के झुंकार से विहीन जिसकी धारा लहरों के चंचल कलख तथा हारा परिहास से वंचित रहती, यह छंद भी वैधव्य केश में, जौलेपन में सिसकता हुआ, शान्त-जिह्म गति से अपनी ही अनुकूल से सिक धीरे धीरे बहता है।'^१

प्राचीन जाचार्यों के अनुसार पीयूषवर्ण में सप्तक की आवृत्ति के बाद एगण (।) का प्रस्तार जोड़ने से एक चरण निर्मित होता था तथा इसमें कुल चार चरणों की योजना की जाती है। इसके प्रत्येक चरण की तीसरी दसवीं तथा सत्रहवीं मात्रा अनिवार्यतः लघु होनी चाहिये। पंत के काव्य से पीयूषवर्ण का एक उदाहरण द्रष्टव्य है :-

* ¹¹ ¹¹ ^{SS} ^{SS} ^{1SS} ¹¹ ^{SS}
 इस तरह मैं चित्तोर । जूझ्य की
^S ¹ ¹¹ ¹ ^S ¹¹ ^S ¹ ^S ¹ ^S
 बाइय प्रकृति है । नी कमत्कृत । किं थी ;
¹¹¹ ^{S11} ^S ¹¹¹ ¹¹ ¹ ^S ¹ ^S
 गरु शैव । की पुण्ड मुपि । सी बही
^S ¹ ^S ^S ^S ¹ ^S ¹¹ ^S ¹ ^S
 बालिका मैं । सी मनोरम । मित्र थी ॥^२

इसका प्रत्येक चरण १६-१६ मात्राओं वाला है जिसमें प्रथम चरण की जोड़कर छेक तीनों में सप्तक की आवृत्ति के बाद एगण (SIS) का प्रस्तार जोड़ा गया है। केवल प्रथम चरण में एगण के स्थान पर एगण (IIS) है। इस छंद के समस्त चरणों की तीसरी दसवीं एवं सत्रहवीं मात्राएँ भी नियमानुसार लघु है (जो रेखांकित कर दी गई है) किन्तु सप्तकों के स्वल्प में किसी भी नियम का परिपालन नहीं किया गया है। प्रत्येक चरण के दोनों सप्तकों का स्वल्प परस्पर सर्वथा भिन्न है। इस भाँति पंत ने पीयूषवर्ण के शास्त्रीय रूप में स्वेच्छानुसार परिवर्तन कर लिया है। निराला ने परिमल एवं महादेवी की रश्मि की कुछ भाव प्रवण

१- सुमित्रानन्दन पन्त - पल्लव - प्रवेश , पृष्ठ ४६ ।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - बाधुनिक कवि , पृष्ठ १४ ।

कवितार्यों भी पीयूषवर्णी छंद में लिखी गई है किन्तु इन कवियों ने भी पंत की ही भाँति इस शास्त्रीय छंद को अपनी स्वच्छंदतावादी प्रकृति के अनुरूप ढालकर ही प्रयोग किया है ।

शृंगार :

हायावादी काव्य में इस छंद का प्रचुर प्रयोग हुआ है । शृंगार की कौमल मधुर अनुभूतियों की व्यंजना हेतु यह छंद विशेष उपयोगी माना गया है, तथा हायावादी काव्य का विषय-महा मूलतः शृंगारिक और प्रेम-प्रधान है । इसी कारण हायावादी कवियों के मध्य 'शृंगार' बहु प्रचलित और परम रुचिकर छंद रहा है । पुसूलाल शुक्ल के अनुसार^१ इस छंद में वीणा की मंकार पुनर्ही पड़ती है । इसकी लय क्रमशः ऊर्ध्वमुखी होकर उतराती है और फिर उसी क्रम से अवतरित होती है, जिससे चर्च उल्लास और जानंद की व्यंजना होती है, अतः यह छंद विवांग की अपेक्षा संयोग में अधिक सफल होता है । प्रकृति चित्रण भी इस छंद में बड़ा ही मोहक लगता है । इसकी गति ध्वनि नर्तित किशोरी के तुल्य है और रूप भी बड़ा ही मोहक, रमणीय और उन्मादक है ।^२

शृंगारिक प्रसंगों के अधिक अनुकूल होने के फलस्वरूप इसका एक नाम 'मदन' छंद भी है ।^३ पुसूलाल शुक्ल ने इसे 'अन्वर्थ नाम' की संज्ञा दी है ।

शृंगार १६ मात्राजोवाला छंद है जिसके चरणों का जादि भाग त्रिकल, मध्य समप्रवाह तथा अन्त गुरु-लघु (S I) है निर्मित होता है । हायावादी कवियों में पंत को यह छंद विशेष प्रिय रहा है और उन्होंने इसके प्रयोग में सफलता पाई है । उदाहरणार्थ -

^{S I} बोलि । सी फैल फैल नव जात ^{S I} (१६ मात्रार्य)

¹¹¹ चपल, लघुपद , लल्लल, पुसुमारै ।

¹¹¹ लिपट लगती मलयानिल गातै ^{S I}

^{S I} झूम झुक झुक सौरभ के भारे ॥^३

१- पुसूलाल शुक्ल - वायुनिक हिन्दी काव्य में छंद याँजना, पृष्ठ २६६ ।

२- जान्नाथ प्रसाद मानु - छंद प्रभाकर, पृष्ठ ६२ ।

३- सुमित्रानन्दन मन्त - गुंजा, पृष्ठ ५६ ।

इसमें प्रत्येक चरण के प्रारंभ में एक त्रिकल तथा चरणान्त में की योजना हुई है। प्रसाद ने भी कामायनी के श्रद्धा सर्ग में इस छंद का अत्यंत सुंदर और सफल प्रयोग किया है जैसे -

^{1S}जैसे । तुम समके हो जभिरा^{S1}प
जगत । की ज्वालाओं का मूल^{S1}
^{S1}हृष । का वह रहस्य वरदान^{S1}
^{1S}कभी । मत हसको जाओ मुल^{S1} । १

पदरि -

इसके लक्षण शृंगार छंद से बहुत मिलते जुलते हैं। पदरि भी १६ मात्राओं का सामाजिक छंद है। इसके चरणों के अंत में भी 'शृंगार' की भाँति S1 का विधान होता है किन्तु चरणारंभ में त्रिकल के बदले सामाजिक छंद रहती है। इनकी छंद में वीष्णुण का प्राधान्य रहता है। प्रसाद, पंत, महादेवी आदि सभी प्रभुत शाय्यावादी कवियों ने पदरि का प्रयोग किया है जैसे -

^{S11}कैवल स्मृतिमया चाँदनी रात^{S1}
^{SS}तारा किरनो से पुलक गीत^{S1}
^{11S}मधुमो मुकुलों के चले पास^{S1}
^{SS}जाता है घुफो मलय वात^{S1}
^{11S}तपनी के बादल का पुलारे^{S1}
^{11S}तब दे जाता है बूँद चारै । २

उपर्युक्त उदाहरण में चरणारंभ में सामाजिक प्रवाह का पूर्णतः निवारित हुआ तथा चरणान्त में S1 का नियम-मालम भी किया गया है।

पादाकुल -

यह भी १६ मात्राओंवाला छंद है जिसका प्रत्येक चरण चार चार मात्राओं से बने चार चौकलों से निर्मित होता है तथा चरणान्त में अनिवार्यतः गुरु (S) की योजना होती है। प्रसाद की रचनाओं में पादाकुल के कुछ उदाहरण प्राप्य है जैसे -

१- जयशंकर प्रसाद - कामायनी श्रद्धा सर्ग, पृष्ठ ६९ ।

२- जयशंकर प्रसाद - लहर, पृष्ठ २७ ।

लिख जा य अक्षर पर वह रेखा -
 जिसमें लक्षित हो मधु लेखा ,
 जिसको यह विश्वकर्मा देखा,
 वह स्मित का चित्र बना जा रे ।^१

गोपी -

छायावादी काव्य में किंचित विपर्यय के साथ गोपी छंद के भी कुछ उदाहरण मिल जाते हैं। यह १५ मात्राओंवाला छन्द है जिसमें चरणारंभ में त्रिकल और अंत में गुरु (S) का विधान होता है, अर्थात् छंद के चरणान्त की अंतिम लघु मात्रा हटा दी जाए तो गोपी छंद बन जाता है। छायावादी कवियों ने इसके चरणान्त के गुरु (S) के स्थान पर दो लघु (ll) की योजना कर ली है। जैसे -

उलफन ही था उसका मन,
 निराशाफन ही था आभूषण ।
 कान से मिले अजान नयन,
 सख्त था सजा सजीला तन ॥^२

यहां द्वितीय पंक्ति के मात्राधिक्य के अतिरिक्त शेष सभी चरणों में १५-१५ मात्राएं, प्रारंभ में त्रिकल और अंत में लघु-लघु (ll) का नियम रखा गया है।

सखी :-

यह १४ मात्राओंवाला छन्द है जिसके चरणान्त में मगण (SSS) अथवा यगण (l SS) का विधान शास्त्रानुसार अनिवार्य माना गया है। सखी छंद की लय करुण रस की व्यंजना के लिये अत्यंत अनुकूल होती है। इस संदर्भ में पंत लिखते हैं - 'सखी छंद के प्रत्येक चरण में अन्त्यानुप्रास अच्छा नहीं लगता बल्कि दूर दूर तक रखने से यह अधिक करुण हो जाता है, अन्त में मगण के बदले मगणा अथवा नगण

१- अक्षरार्ण प्रसाद - लहर, पृष्ठ २८।

२- सुमित्रानन्दन पन्त - आधुनिक कवि, पृष्ठ ६।

रसने से इसकी लय में एक प्रकार का स्वर भी आ जाता है जो करुणा का संचार करने में सहायता देता है।^१

झायावादी काव्य में करुणाधिक्य के फलस्वरूप इस हृद का बल्लता से प्रयोग हुआ है और पंक्त के अतिरिक्त प्रसाद, रामकुमार काँ कादि ने भी इसे अपनाया है। प्रसाद के 'जाँघु' से उद्भूत निम्न पंक्तियाँ द्रष्टव्य हैं -

जो फनीमूल पीड़ा की^{S S S}
मस्तक में स्मृति सी^{S S} शयी
दुर्दिन में जाँघु बनकर^{||}
वह आज बरसने जाई^{S S S} ॥^२

यहाँ प्रत्येक चरण में १४-१४ मात्रा^३ हैं तथा तृतीय चरण को छोड़कर शेष सभी चरणों के अंत में मगण की योजना हुई है। तृतीय चरण में जो नियमोल्लंघन दृष्टिगत होता है, वह झायावादी कवियों की स्वाभाविक प्रवृत्ति का परिणाम कहा जा सकता है। इस प्रकार की स्वतंत्रता^४ झायावादी कवियों ने प्रायः सर्वत्र ली है। नामवर सिंह के अनुसार प्रसाद के 'जाँघु' तथा 'कामायनी' के आनंद सर्ग की रचना सही हृद में ही हुई है^५। किन्तु पुष्पलाल शुक्ल ने जाँघु में प्रयुक्त हृद का 'हाकलि' का विशिष्ट रूप - 'नानव हृद' बताया है^६। मानव हृद 'हाकलि' के उस विशिष्ट रूप को कहा गया है जिसके चारों चरणों में वही भी एकसाथ तीन चौकलों की योजना न हुई हो।^७ जाँघु में इस प्रकार के उदाहरण भी प्राप्य हैं जैसे -

मेँ अपरक्त इन नयनों से
निरखा करता उस छवि को ।

१- सुमित्रानन्दन पन्त - मल्लव (प्रवेश) पृष्ठ ४७ ।

२- जयशंकर प्रसाद - जाँघु , पृष्ठ १४ ।

३- नामवर सिंह - झायावाद, पृष्ठ १२० -

* प्रसाद का जाँघु सही हृद में है और कामायनी का आनंद सर्ग भी उसी में है ।*

४- पुष्पलाल शुक्ल - आधुनिक हिंदी काव्य में हृद योजना , पृष्ठ २५३ ।

५- जगन्नाथ प्रसाद मानु - हृद प्रमाणा , पृष्ठ ४७ ।

प्रतिभा डाली भर लाता

कर देता दान सुकवि को ॥^१

वस्तुतः प्रसाद ने जाँघ में सली और हाकलि का आधार ठेकर एक स्वतंत्र लय को जन्म दिया है, जो कवि की सघन वेदनानुभूति की समर्थ व्यंजना में पूर्णतः सज्जम रही है। इन छंदों के शास्त्रानुमोदित गण संकीर्ण नियमों का निर्वहण प्रसाद ने नहीं किया है। अतस्व जाँघ काव्य में प्रयुक्त छंद को प्रसाद की मौलिकता के सम्मानार्थ जाँघ छंद कहना भी अनुपयुक्त नहीं होगा।

पिंछल शास्त्र में वर्णित शास्त्रीय छंदों में मात्रिक छंदों में ही सब से अधिक रुचि शायवादी कवियों ने प्रदर्शित की है, जहाँ सम मात्रिक विष्णुम मात्रिक, जल्वा वर्ण कृषों के जो स्फुट प्रयोग खोजने पर मिल भी जाते हैं^{३६} केवल इन कवियों के संस्कारों में पड़ी हुई रीतिरिक्त कविता के प्रभाव के अवशेष मात्र समझना चाहिये। जिन शास्त्रीय छंदों का इन कवियों ने अपनी भावामिव्यक्ति हेतु चयन किया है उनमें भी भावों की अनुरूपता को महत्त्व देते हुए विभिन्न परिवर्तन कर लिये हैं। इस प्रकार शास्त्रीय छंदों का भी शायवादी काव्य में नवरूपान्तर हुआ है। इस नव रूपान्तरण की प्रक्रिया में तुक, लय, गण आदि से संबंधित विविध परिवर्तनों की ओर यथास्थान ईर्षित किया जा चुका है। इससे अतिरिक्त कुछ अन्य विधियों द्वारा भी शायवादी कवियों ने शास्त्रीय छंदों को नया रूप प्रदान किया है, जैसे दो या दो से अधिक शास्त्रीय छंदों का मिश्रण, सममात्रिक छंदों का अर्द्धम प्रयोग तुकान्त छंदों का अनुकान्त प्रयोग आदि।

मिश्रित छंद -

स्वाधिक शास्त्रीय छंदों के योग से बने हुए मिश्रित छंदों के भी अनेक प्रयोग शायवादी काव्य में दिखाई देते हैं। जैसे प्रसाद ने कामायनी में पदरि और चौपार्ह के चरणों की सख्याोजना द्वारा एक नया छंद तैयार किया है -

^Sयै श्वापद है शिस्तक ^Sवरीर
^Sकौमल शाकक वह बार ^Sवीर
मुनता था वह वाणी ^Sशीतल
कितना पुठार कितना ^Sनिर्मल

कैसा कठोर है तब हल ^{S 11}
 वह झड़ा कर गई फिर भी हल ^{S 11} ।
 तुम बनी रही हो जी धीर ^{S 1} ।
 छुट गया हाथ है बाह तीर ^{S 1} ॥^१

इसी प्रारंभ और अंत के दो दो चरण पदरि के तथा मध्य के चार चरण चौपाई के हैं यद्यपि चौपाई में भी छायावादी कवियों ने गण संबंधी किंचित परिवर्तन कर लिया है अर्थात् चौपाई के चरणान्त के गुरु - गुरु (SS) के स्थान पर छायावादी काव्य में प्रायः लघु - लघु (11) का प्रयोग हुआ है ।

इसी प्रकार कामायनी से ही पदरि और पादाकुल के योग से बना एक मिश्रित छंद द्रष्टव्य है :-

तुम धान शीलता है अपनी	- पादाकुल
वन सकल कलद कितरी न बिंदु ।	- पदरि
इस सुख नम में मैं विचरुंगा ,	- पादाकुल
वन सकल कलाधर शरद हंडु ॥ ^२	- पदरि

प्रसाद ने 'करना' में दोहा तथा शृंगार छंदों का मिश्रित प्रयोग किया है, जिसके फलस्वरूप उनकी कविता की छ्य सर्वथा नयी प्रतीत होती है जैसे -

^{1 S} बिना समझे ही रख दे मृत्यु ,
^{1 S} न था जिस मणि के कोई ^{S 1} तुल्य ॥
^{S 1} जान कर के भी उसे लौल ,
^{1 S} बड़ा कौतुहल का फिर तौल ॥

^{11 S 11 11 S 1 S} मन बाग्रह करने लगा	- १३ मात्रायें
^{1 S S 1 S S 1} लगा पूरने दाम	- ११ मात्रायें
^{1 S 1 S S S 1 S} कला जकामे के लिये	- १३ मात्रायें
^{11 S S S S 1} वह लौपी कैकाम ^३	- ११ मात्रायें

१- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - दर्शन सर्ग, पृष्ठ २५६ ।

२- जयशंकर प्रसाद - कामायनी - ईर्ष्या सर्ग, पृष्ठ २६१ ।

३- जयशंकर प्रसाद - करना, पृष्ठ ७४ ।

इस छंद के प्रारंभिक चार चरण १६-१६ मात्राओं वाले हैं जो शृंगार छंद के समस्त छंदाणों की पूर्ति करते हैं जबकि उनके प्रारंभ में त्रिकल, मध्य में समप्रवाह तथा अन्त में गुरु लघु (S I) का विधान हुआ है ।

पांचवें और सातवें चरणों में १३-१३ मात्रायें तथा छठें और आठवें चरणों में ११ मात्रायें हैं । दोहा में भी १३-११ के यति क्रम से २४ मात्रायें होती हैं अंत में S I का अनिवार्य विधान होता है तथा सम चरणों में अन्त्यानुप्रास की योजना की जाती है । उपर्युक्त छंद के अन्तिम चार चरण इन समस्त शास्त्रीय छंदाणों से युक्त है ।

शृंगार और गोपी छन्द के विभिन्न क्रमों से आयोजित अनेक मिश्रित प्रयोग हायावादी काव्य में उपलब्ध हैं जैसे -

^{S I} घूँल ^S काँ ^{S I} लँग ^{S I} लँग	- १६ मात्रायें
^{S I} घूँल ^S की ^S भी ^S थो ^S कमी ^{S I} नहीं	- १५ मात्रायें
^{S I} बोफ ^S हो ^S गया ^{S I} सरल ^{S S I} बानंद	- १६ मात्रायें
^{S S} मिलेगा ^{S I} फिर ^{S I} जब ^{S I} हम ^{S I} कहें ? ^१	- १५ मात्रायें

उपर्युक्त छंद में १६ मात्राओं वाले विषय चरण शृंगार के तथा १५ मात्राओं वाले सम चरण गोपी छंद के हैं ।

महादेवी ने एक स्थल पर चौपाई और ताटंक के मिश्रण से नवीन छंद की सृष्टि की है -

भृगु मरीचिका के चिर पथ पर
मुख बाता प्यासों के पग धर
रुद्ध हृदय के पट छेता कर ,

गर्वित कहता मैं मधु हूँ ! मुफते क्या पत्तकर का नाता ?^२

यहां प्रारंभ के तीन चरण १६-१६ मात्राओं के हैं तथा उनकी छय-चौपाई छंद से पूर्ण साम्य रखती है (चरणान्त के गण को छोड़कर , इस प्रकार की मौलिकता इन कवियों ने सर्वत्र दिखाई है ।) चतुर्थ चरण में ३० मात्रायें

१- कपलकर प्रसाद - करना , पृष्ठ ६० ।

२- महादेवी वर्मा - यामा-रश्मि , पृष्ठ ७४ ।

हैं तथा अंत में मगण (Sss) की योजना हुई है जो ताटंक छंद के शास्त्रीय लक्षण हैं । किन्तु यत्किम में भिन्नता है, ताटंक में १६-१४ के क्रम से यति होना चाहिये, किन्तु यहां पर ८ और फिर १४ मात्रा के बाद यति रखी गई है, अतएव इसे ' रुचिरा ' छंद भी कहा जा सकता है ।

विषम-क्रम -

उपर्युक्त सम एवं वद्धिम मिश्रित छंदों के अतिरिक्त हायावादी कवियों ने विषम क्रम से भी अनेक शास्त्रीय छंदों के चरणों को परस्पर मिलाकर नए छंद निर्मित किये हैं । विषमक्रम से नियोजित नव छंदों के निर्माण में सर्वाधिक सफलता निराळा को प्राप्त हुई है । उनकी क्लामिका की अनेक रचनाएँ इस प्रकार के प्रयोगों की सफल दृष्टि हैं । उदाहरणार्थ क्लामिका में संग्रहीत उनकी ' गीत ' शीर्षक रचना - (छैं जाना जग के पार) - में प्रथम चरण श्रृंगार का, द्वितीय तृतीय चरण ' गोपी ' के तथा चतुर्थ और पंचम चरण श्रृंगार के हैं । द्वितीय अनुच्छेद के पाँचों चरण श्रृंगार के हैं तृतीय अनुच्छेद में पुनः भिन्न क्रम लक्षित होता है - तीन चरण गोपी के तथा दो चरण श्रृंगार के । चतुर्थ, पंचम और षष्ठ अनुच्छेद के सप्त चरण श्रृंगार के हैं । कवि की अपूर्व सिद्धि इसमें है, कि दो शास्त्रीय छंदों का विषम क्रम से मिश्रण करके भी उसने गीत के प्रवाह को पूर्ण सुरक्षित रक्खा है, दोनों छंदों की लय परस्पर घुल मिल रही है तथा उसमें कहीं भी विस्वरता नहीं आ पाई है ।

सममाजिक छंदों का वर्द्धिमप्रयोग -

हायावादी कवियों ने शास्त्रीय सममाजिक छंदों के चरणों की मात्राओं को भिन्न भिन्न क्रम से दो चरणों में विभक्त करके भी अनेक नवीन छंद गढ़ लिये हैं, जैसे -

नितिल कल्पा मयि बयि अपसरि	- १६ मात्रायें
बल्लि विस्मयाकार ।	- १९ मात्रायें
जगथ, जलौकिक, जगर, जगोचर	- १६ मात्रायें
मावों की धावार । ^{१९}	- १९ मात्रायें

१- सुमित्रानन्दन मन्त - गुण, अपसरा, पृष्ठ ६२।

यहाँ २७ मात्राओं वाले सरसी छंद के चरणों को १६-१६ और ११-११ मात्राओं के चरणों में विभक्त कर नूतन छंद को वन्म दिया गया है। इसी प्रकार

जीवन की अविराम साधना - १६ मात्राएँ

भर उत्साह खड़ी थी - १२ मात्राएँ

ज्यों प्रतिकूल पवन में तरणी - १६ मात्राएँ

गहरे लौट पड़ी थी ॥^१ - १२ मात्राएँ

यहाँ २८ मात्राओं वाले परंपरागत सरसी छंद को चरणों को १६-१२ मात्राओं के क्रम से विभक्त करके उसे नव्यता प्रदान की गई है।

निराला ने 'रोला' के चरणों को भिन्न क्रम से विभक्त करके उसका कई सम रूप में प्रयोग किया है जैसे -

आरण रणमय मृदु पद रज ? - १४ मात्राएँ

विधुत धन चुम्बन ? - १० मात्राएँ

निर्विरोध, प्रतिहत पी - १२ मात्राएँ

अप्रतिहत जालिन ?^२ - १२ मात्राएँ

वन्त्यानुप्रास का विशिष्ट क्रम -

शास्त्रीय छंदों में नयापन लाने के लिए शाय्यावादी कवियों ने बहुतों को वन्त्यक्रम में कुछ परिवर्तन कर दिये हैं जिसके फलस्वरूप उन्हीं एक प्रकार की छन्दगत नूतनता दिताई देती है, जैसे -

उठ उठ री लु लु लौल लहर ।

करुणा की नव कंगराई सी,

मल्यानिल की पराशर सी,

इस घुसे तट पर खिटक लहर ।^३

यहाँ चौपाई छंद प्रयुक्त हुआ है किन्तु वन्त्यक्रम का वैशिष्ट्य उसे परंपरागत चौपाई से भिन्न रूप में प्रस्तुत करता है। मध्यवर्ती दो चरण समतुलान्त

१- कविकर प्रसाद - कामायनी - कर्म छंद, पृष्ठ ११७।

२- सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला - परिमल (पारलोक) पृष्ठ ५६।

३- कविकर प्रसाद - लहर, पृष्ठ ६।

वाले हैं तथा प्रथम चरण के साथ अन्तिम चरण का स्वर साम्य रक्ता गया है ।

बहुधा किसी परंपरागत छंद के चरण की छंदक रूप में योजना करके छंद संबंधी नूतन प्रयोग किये गए हैं । जैसे -

‘ काठी काठी कल्लों में
बालसकन्द नत फल्लों में ।
मणि मुक्ता की फल्लों में,
पुस की प्यासी लल्लों में
देता दाण भंगुर है तरंग ॥^१

इस छंद के प्रारंभिक चार चरण १४, १४ मात्राओं वाले हैं । अन्तिम चरण १६ मात्राओं का है और ‘छंदक’ रूप में प्रयुक्त हुआ है क्योंकि इसका लय नियात् अन्य चरणों से भिन्न है । इसके लक्षण पद्वारि छंद के हैं । निराला की ‘गीतिका’ में इस प्रकार की अनेक सफल छंद योजनाएं प्राप्य हैं ।

प्रसाद की कामायनी के बड़ा सर्ग के अंतर्गत नव्य गीतों का विधान हुआ है किन्तु उनका मूलाधार सुप्रसिद्ध पद्वारि छंद ही है । इन गीतों में पद्वारि के चरण को छंदक के रूप में रक्ता गया है, तथा कविता के अन्तिम चरण का तुलान्त उसके साथ मिलाकर उसे गीत का रूपाकार प्रदान किया गया है । जैसे -

‘ बिसरी जल्लें ज्यों तर्क बाल
वह विश्व मुकुट सा उज्ज्वलतम अखिल छंद सद्गुण था स्पष्ट माल
वो पथ फलास चक्रक से दृग, देते कुराग विराग डाल ॥
गुंजरित मधुम से मुकुल सद्गुण वह आनन जिसमें मरा गान ।
वडास्थल पर एकत्र धरे संसृति के सब विज्ञान ज्ञान
+ + + + +
चरणों में की गति भरी ताल ॥^२

निराला ने भी प्रचलित शास्त्रीय छंदों के आधार पर प्रायः नूतन गीतों की सृष्टि की है जैसे -

१- कयशंकर प्रसाद - लहर, पृष्ठ ४८ ।

२- कयशंकर प्रसाद - कामायनी-बड़ा सर्ग, पृष्ठ १७६ ।

नयनों के डोरे लाल गुलाब भर लैली होली

+ + + + +

बीती रात सुख बातों में प्राप्त पवन प्रिय डोली

उठी सभाउ बाउ, मुस-लट, पट, दीप बुका ली डोली
रही यह एक ठोली ॥^१

- यहाँ पर २८ मात्राओं वाले 'सार ह्रस्व' का ह्रस्व रूप में प्रयोग हुआ है। बीच के दोनों चरण भी सार ह्रस्व के ही हैं। अंतिम १३ मात्रिक चरण सार ह्रस्व के १२ मात्रिक अक्षरों के प्रारंभ में एक मात्रा के योग से बना है। कवि ने इस गीत के समस्त चरणों में समान अन्त्यस्त्र की योजना की है।

कभी-कभी किसी प्रयोजित ह्रस्व के अक्षरों की आवृत्ति द्वारा शास्त्रीय ह्रस्व को नवीन रूपाकार दिया गया है, जैसे -

विरह का युग जब बीता
फिर न के लज्जु पल सरीला
दुःख मुक्त में कौन तीला
मैं न जानी जी न सीला -

मधुर मुक्तको हो गए सब मधुर प्रिय की भावना है ^२

इसके १४, १४ मात्राओं वाले चरण सार ह्रस्व के अक्षरों से बने हैं।

सारांश: शाय्यावादी कवियों ने ह्रस्व-शास्त्र की सीढ़ियों को तोड़कर हिन्दी कविता को बंधन-मुक्त किया और उसकी नवीन स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति के स्वरूप अनेकानेक नवीन ह्रस्वयुक्त योजनाएँ प्रस्तुत की। शाय्यावादी काव्य में जहाँ कहीं शास्त्रीय ह्रस्वों का प्रयोग हुआ है, वहाँ भी तुक, यति, जादि से संबंधित नियमों का यथावत् पालन नहीं किया गया है, अतः शास्त्रीय ह्रस्वों का नव-प्रान्तर

१- पूर्वेकान्त त्रिपाठी निराळा - गीतिका, पृष्ठ ४६।

२- महादेवी वर्मा - यामा - रश्मि, पृष्ठ २२१।

हो गया है। इस प्रकार छायावाङ्मयीन कविता में छंद-प्रयोग की दृष्टि से विविधता, मौलिकता एवं नवीनता उद्दिष्ट होती है। वर्ण वृत्तों को 'अपदस्थ' कर वर्णिक और मात्रिक छंदों में मात्रा और यति-रस में विपर्यय करके, छंद की मात्राओं और चरणों की संख्या घटा-बढ़ाकर, विशिष्ट वृत्त्यक्रम की योजनाएं करके, तुकान्त रचित रचनाएँ करके, लौकिकीतों तथा अन्य भागाओं के छंदों की उप-वर्णनाएँ तथा यति, विराम, मात्रा गण आदि के समस्त बंधनों से मुक्त मुक्त छंद की रचना द्वारा छायावादी कवियों ने प्रकटतः छंद शास्त्र की सीढ़ियों के प्रति अपना विद्रोह व्यक्त किया, किन्तु यही प्रवृत्ति उनके छंद - छय पर विशेषाधिकार और पिंगल-शास्त्र विगच्छ विस्तृत ज्ञान और गहन अध्ययन का भी परिचय देती है। वस्तुतः छायावादी कवियों ने छंदों का ज्ञान अनुशासित न होकर, छंदों जो अपने मावानुसूल चलने को बाध्य किया। इसी प्रक्रिया में शास्त्रीय छंदों का नव रूपान्तर, स्वाधिक शास्त्रीय छंदों के मिश्रित प्रयोग तथा सर्वथा मौलिक वृत्त्यक्रम से युक्त नवीन छंदों के स्व-निर्मित हुए। शास्त्रीय छंदों के परंपरागत चौतटे में कविता को बसने के बगैरे छायावादी कवियों ने कविता की उसके बंधन में भी मुक्ति के लिये सफल चেষटायें की। छंद-छय पर इतना प्रबल अधिकार समकतः खड़ीबोली हिन्दी कविता के किसी अन्य प्रवाह में नहीं दिखाई पड़ता।

उ प संहार

विगत विवेचन में हायावादी काव्य में मल्लिक परंपरा और प्रयोगशीलता को विश्लेषित करने का प्रयास किया गया है। यहां पूर्व अध्ययन की समस्त उपलब्धियों का समाचार कर लेना उचित होगा।

हायावादी काव्यवारा जीवन एवं काव्य में रुढ़ियों के प्रति विद्रोह और नवीन मान्यताएं लेकर अवतरित हुई। हायावादी काव्य की अधिकांश प्रवृत्तियां मूल रूप में परंपरागत काव्य में निरूपित की जा सकती हैं, लेकिन उन्हें हायावादी कवियों ने नवीन संस्कार देकर अभिव्यक्ति का नया घरातल प्रदान किया। इसीलिये हायावादी काव्य के समीक्षकों का एक वर्ग उसे परंपरा से सम्बद्ध करके पूर्ववर्ती चेतना की सख्त परिणति स्वीकार करता है। लेकिन हायावादी काव्य की प्रयोगशीलता को दृष्टि में रखकर समीक्षकों का दूसरा वर्ग उसे विदेशी संस्कारों से अनुप्राणित मानता है। वस्तुतः हायावादी काव्यवारा परंपरा और नवीनता के तत्वों से युगपद रूप में अनुप्राणित है। उसमें वस्तु एवं अभिव्यक्ति के दोनों में जहां परंपरा का गरिमापूर्ण बंधाव है, वहीं प्रयोग की उन्मुक्तता भी कम श्लाघ्य नहीं है।

अपने जन्म के प्रारंभिक वर्षों में हायावाद एक ऐसा कलात कुलसील बालक रहा जिसे सामाजिकता का अधिकार प्राप्त नहीं हो सका। दो परस्पर विरोधी वर्गों की लीकतान से भयग्रस्त सा वह कुछ समय तक यदि फूल, तिल्ली, निर्मल, पवन, बिहंग, बंद, नदात्र आदि से ही बातें करके अपनी मनस्तुष्टि करता रहा तो इसमें कुछ भी आश्चर्यजनक नहीं है। लेकिन हायावाद न विदेशी काव्य की अनुकृति मात्र था न फंफन या बाकाश-मुसुम। वह हिन्दी काव्य की सतत प्रवक्ष्मान धारा का ही नया मौड़ था, पाश्चात्य विचारों की वायु ने उसे अर्द्धिदग्ध रूप से तरंगित किया था। इसके अतिरिक्त हायावादी कवि असाधारण प्रतिभा संपन्न और काव्य की कलागत विशेषताओं के पूर्ण ज्ञाता थे। उनका कलागत सूक्ष्म परिज्ञान ही बहुधा चिर परिचित काव्य तत्वों की नूतन संयोजना में सहायक होकर

उनके द्वारा वे मौलिक सर्जायें करा सका, जिनके फलस्वरूप छायावादी कविता इतनी नवीन और युगान्तरकारी प्रतीत हुई। छायावादी कवियों ने अपनी व्यक्तिगत रुचियों के अनुरूप कुछ परंपरागत काव्य तत्वों के वंश ग्रहण किये तथा कुछ सामग्री 'पाश्चात्य और/वांगरी रोमांटिक काव्य और बंगला के रवीन्द्र काव्य से ली और अपनी प्रतिभा के मौलिक रंग भरकर उन्हें निराले रूप में प्रस्तुत किया। उनके नरूपन का रहस्य इतना ही है, अन्यथा, प्रसाद, पंत, निराला, महादेवी आदि छायावाद के मूर्धन्य कवियों की रचनाओं का अध्ययन इस तथ्य को प्रमाणित करता है कि उनकी अन्तश्चेतना में भारतीयता के संस्कार अभिष्ट हैं। प्रसाद ने भारतीय संस्कृति को अपने साहित्य का पृष्ठाधार बनाया है। उनके सुप्रसिद्ध कामायनी महाकाव्य का कथ्य भी वेदों और उपनिषदों से गृहीत है। निराला पर भारतीय अद्वैत दर्शन के स्वामी विवेकानन्द द्वारा प्रचलित लोकमंगलकारी और व्यवहारिक रूप का गहरा प्रभाव लक्षित होता है, जिसके फलस्वरूप उनकी रचनायें समानान्तर एवं दलित-शोणित वर्ग के प्रति सहानुभूति से पूर्ण हैं। पंत ने प्रकृति के व्यक्त स्वरूप में किसी अव्यक्त विराट चेतन सत्ता के दर्शन किये हैं और प्रकृति को अपने ही समान चेतना संपन्न मानते हुए उसके अनैकानेक जीवन्त चित्र प्रस्तुत किये हैं। यह उन पर पड़े हुए सर्वात्म्यवादी दर्शन के प्रभाव का ही परिणाम है। महादेवी ने बौद्ध दर्शन की करुणा का आधार लेकर संपूर्ण सृष्टि को एक सूत्र में पिरोने की चेष्टा की है। वैयक्तिक वेदना का विश्व वेदना में समाहार करने की जो विशिष्ट प्रवृत्ति महादेवी के गीतों में फलज्झती है, उसकी पृष्ठभूमि में उनका यह दुःखवादी दर्शन ही है। शिल्प के क्षेत्र में भी, प्राचीन संस्कृत काव्यशास्त्रियों कुंतल और आनंदवर्धन के 'कौटिलिक सिद्धान्त' और 'ध्वनि-सिद्धान्त' ने छायावादी कवियों को गहराई तक प्रभावित किया है। छायावाद में व्यंजनाओं की भरमार है, किन्तु पूर्ववर्ती कवियों पुर और वनानंद के काव्य में भी व्यंजना अतृप्त कम नहीं है। छायावादी काव्य में प्रयुक्त बहुत सी उपमाएँ और अलंकार परंपरागत ही हैं, केवल उनको प्रस्तुत करने का ढंग नया है। छायावाद का 'मुक्त छंद' हमारे चिरपरिचित कवित्व छंद की लय पर ही बाधित है। छायावादी शैली के अधिकांश तत्व लाक्षणिकता, चित्रात्मकता, प्रतीकात्मकता आदि भी पूर्ववर्ती काव्य में प्राप्य हैं।

किन्तु भारतीयता के प्रति वास्थावान रहकर भी छायावादी कवि रुढ़िवादी नहीं थे। पाश्चात्य विचारधारा और और/वांगरी, बंगला आदि

के काव्य तत्त्वों में यदि उन्हें कहीं कुछ आकर्षक लगा तो उसे भी सख्त भाव से अपनाकर उन्होंने अपनी रचनाओं में स्थान दिया है। इसके अतिरिक्त हिन्दी काव्य परंपरा की उन जरूरतें जिनकी प्राणवत्ता वस्तुतः समाप्त हो चुकी थी, किन्तु किसी प्रकार प्रतिभा के अभाव में जो विगलित होने से बची हुई थी, हायावादी कवि मूलतः चिद्रोही थे। इसी कारण कविता के किसी भी दौरे में वे ठीक से बंधकर नहीं बैठे और उन्होंने पूर्व प्रचलित विविध ऋद्धियों को तोड़कर अपने लिए नए मार्ग का अनुसंधान किया। जहाँ कहीं उनकी रचनाओं में परंपरागत काव्य तत्त्वों की योजना हुई है वहाँ भी परंपरा पालन उनका लक्ष्य नहीं रही है।

हायावादी कवि के लिये ऋद्धियों का तोड़ना ही सब कुछ नहीं था। उससे अधिक महत्वपूर्ण था - कुछ नया जोड़ना, कोई मौलिक सर्जन और नवीन काव्य मूल्यों की प्रतिष्ठा। यद्यपि पुनर्जागरण की प्रक्रिया में हायावादी काव्य अतिरेकी से भरपूर दिखाई पड़ता है यथा - कल्पनातिरेक, शब्दातिरेक, अलंकार-भौह बिम्ब-भौह, अतिशय वायवीयता, अति वैयक्तिकता आदि। हायावादी काव्य के वैशिष्ट्य को उभारनेवाली और उसके उत्कर्ष की साफ प्रवृत्तियाँ ही जब सीमाओं का अतिक्रमण कर गईं तो वे उसकी दुर्बलतायें सिद्ध हुईं। उसमें कहीं कल्पना की उड़ान इतनी ऊँची हो गई है कि अन्तिम पाठक को भी वस्तु की सही पकड़ में असमर्थ और पराजित हो जाता है, कहीं शब्दों की पुनरावृत्ति और अपव्यय के फलस्वरूप स्वरसता और भावविहीन वाग्विलास की अनुभूति होती है, कहीं चित्रों और बिम्बों की सघनता में कवि की असीमित भावानुभूति फीकी और अव्यक्त हो रह गई है, कहीं अलंकारों के अनपेक्षित बोझ से कविता इतनी दब गई है कि उसका वास्तविक भाव सौन्दर्य अदृष्ट हो रह गया है और कहीं भाषा, व्याकरण और छंद के बंधनों को तोड़ने के आवेश में आकर्षक और अनौचित्यपूर्ण उक्तियों का बाहुल्य भी लक्षित होता है तथापि इन दोषों के रहते हुए भी हायावाद ने बीस-बाईस वर्षों की अल्प अवधि में ही हिन्दी काव्य संपदा में बहुत कुछ जोड़ा भी है। काव्य की श्री वृद्धि की दृष्टि से हायावाद का आकलन करने पर भक्तियुगीन काव्यवारा के अतिरिक्त अन्य कोई काव्य परंपरा उसकी समता नहीं कर सकती।

हायावादयुगीन* कामायनी* और तुलसीदास* सद्गुरु रचनारं

जो भावों के जाँदात्य, चिन्तन की प्रौढ़ता, विचारों की गरिमा और स्वस्थ जीवन-दर्शन से युक्त है, हायावाद ही नहीं संपूर्ण हिन्दी साहित्य की महत्वपूर्ण उपलब्धि कही जा सकती है। हिन्दी कविता का स्वर्णयुग कहलानेवाले भक्ति युग से हायावाद की तुलना की जाए तो हायावादी कविताओं में भक्तियुग जैसी अनुभूति की निश्चलता और आत्मा की पुकार नहीं मिलेगी, किन्तु दूसरी ओर हायावादी कवियों जैसा सूक्ष्म सौन्दर्य बोध और क्लामयता भक्ति युग के कवियों में नहीं दिखाई देती।

जिस प्रकार अनुभूति और भावावेग की तीव्रता के फलस्वरूप रसाप्रति की दृष्टि से हिन्दी का अन्य कोई भी काव्य-प्रवाह भक्तियुग की समकक्षाता नहीं कर सकता, उसी प्रकार शिल्प कैव्य की दृष्टि से हायावाद युग अन्यतम है। यद्यपि शिल्प कैव्य के प्रति निरपेक्षाता के बावजूद भक्तिकाव्य कलात्मकता की दृष्टि से भी समुद्दिम है, तथापि उसकी कलात्मक समृद्धि हायावादी काव्य से कम है, इसमें भी कोई संदेह नहीं।

भक्तिकाव्य के अतिरिक्त अन्य सभी काव्य युग जन्मा काव्य प्रवृत्तियाँ तो हायावाद से बहुत पीछे हैं, वीर काव्य अपनी भाषागत जगद्वता के कारण और रीति काव्य अपनी अपरिष्कृत रुचियाँ, अतिथ्य शृंगारिक स्थूल वर्णनों और लट्ठकद्वता के कारण। आधुनिक काल में द्वितीययुग के कवियों ने सड़ीबोली को व्याकरण के परिष्कार और संस्कार द्वारा पुनर्स्थिर रूप दिया, यह एक महत्वपूर्ण उपलब्धि थी, लेकिन हायावादी कवियों ने सड़ीबोली को उसके विकास के सर्वोच्च शिखर पर पहुँचाया और उसके माध्यम से अपनी रम्याद्भुत कल्पनाओं, संवेदनशील भाव चित्रों तथा सशक्त चित्रों को मूर्त करके हिन्दी कविता की संपन्नता को विवर्धित किया।

वस्तुतः हायावाद पर लगाए जानेवाले विविध दोष-दुरुहता अस्पष्टता, कल्पनातिशय वादि कृतः ही ठीक है क्योंकि हायावाद की प्रारम्भिक कृतियों में ही इस प्रकार के दोष अधिक दिखाई देते हैं। कालान्तर में हायावादी कविता में उत्तरोत्तर चिन्तन की प्रौढ़ता और क्लामत समृद्धि की वृद्धि हुई है। कामायनी में हायावादी काव्य का चरम विकसित रूप लक्षित होता है। 'कामायनी' हायावाद पर लगाए जानेवाले विभिन्न प्रश्न चिन्तों का गौरव-नाम्नीय युक्त उत्तर है, और

एक मात्र यही कृति छायावाद के गौरव को अक्षुण्ण रखने के लिये पर्याप्त है। यद्यपि छायावाद का महत्त्व इतने तक ही सीमित नहीं है। 'छायावाद' ने ही पूर्व और पश्चिम के विचारों का पहले पल्ल साहित्यिक गठबंधन कराया और कविता के क्षेत्र में, कलात्मक बान्धनों का सुमारम किया। 'खड़ीबोली' को उसने 'ब्रजभाषा' की मिठास दी और हिन्दी गीति काव्य परंपरा को नया निहार दिया। छायावादी गीतों में भावना और कला का ऐसा अपूर्व संगम उपस्थित हुआ है जिसकी समकालीन संभवतः केवल घूर का काव्य ही कर सकता है।

छायावाद के साथ उसकी सामाजिकता या असांमाजिकता का प्रश्न बड़ी गंभीरता से जुड़ा हुआ है। इतना तो मानना होगा कि छायावादी कवि स्वयं (निराला को छोड़कर) युग और समाज के साथ कदम से कदम मिलाकर चलने में बंदाम रहे, किन्तु अपने युग के स्वप्नों, युग की मांग और युग की वास्तविकताओं से वे परिचित अवश्य थे। 'कामायनी' इस तथ्य का ठोस प्रमाण प्रस्तुत करती है। वस्तुतः छायावादी कवियों का मार्ग पृथक् था। उन्होंने जीवन के यथार्थ का स्थूल लेखा-जोखा प्रस्तुत करने की अपेक्षा शाश्वत जीवन मूल्यों की भावात्मक अभिव्यक्ति को श्रेष्ठतर समझा। समाज के प्रचलित मानदण्डों को यथारूप न अपनाकर नए और स्वनिर्मित आदर्शों की प्रतिष्ठा करके उन्होंने समाज को नई चेतना से अनुप्राणित करने का प्रयत्न किया।

छायावादी कवितारं वैयक्तिक पृष्ठभूमि पर मानव उत्थान और मानव कल्याण की भावनाओं से अनुरजित है। प्रत्यक्षा रूप से समाज के प्रति विद्रोह और उपेक्षा भाव प्रकट करके भी छायावादी कवियों ने मानव की उपेक्षा नहीं की। 'मानव' जो समाज की जीवित इकाई और उसके समस्त उत्थान-स्तन, जय-मराज्य, सास-विकास का मूलधार होता है। मानव हेतु एक नवीन आदर्शलोक रचने की आकांक्षा छायावादी कवियों में प्रबलतम रूप में लज्जित होती है। छायावादी काव्य का यह मानवतावाद ही उसकी संजीवनी शक्ति है। प्रेम का एक मात्र कारण यही है कि छायावादी कवियों ने प्रत्यक्षातः संघर्ष क्षेत्र में न उतर कर सामाजिक बंधनों और जमावों के प्रति भावात्मक विद्रोह व्यक्त किया। इस प्रकार के भावात्मक विद्रोह की निरर्थकता अथवा सार्थकता के संबंध में भिन्न भिन्न मत हो सकते हैं। कवि

के दायित्व की सीमाओं का निर्धारण भी सरल कार्य नहीं है, फिर भी किसी भी विशिष्ट काव्य प्रवृत्ति का सही विश्लेषण उसे उस युग विशेष के परिप्रेक्ष्य में रखकर ही किया जा सकता है जिसमें वह जन्मी और पनपी है। वस्तुतः कोई भी रचना समाज, विरोधी नहीं होती, उसमें दिखाई देनेवाले समाज विरोधी तत्व भी प्रकारान्तर से उसी समाज की कमी की प्रस्तुत करते हैं जिसमें जीनेवाला व्यक्ति अथवा कवि अपने को व्यवस्थित न कर पाने के फलस्वरूप विद्रोही बन बैठता है। हायावादी युग में भी हायावादी कवितारं ही सम्व थी। पारंपरिक रूप में समाज को अपने काव्य में प्रतिबिम्बित करने के बड़े हायावादी कवियों की प्रयोगशील चेतना ने एक नए मार्ग का अन्वेषण किया जिसके औचित्य के संबंध में भले ही मतभेद न हों, किन्तु हायावादी कवियों के मानव-प्रेम और मानव जाति के प्रति संवेदना, सदुपायना में संदेह के लिये कोई स्थान नहीं है। अतिरिक्त को छोड़कर प्रसाद, पंत, निराला, महादेवी आदि हायावाद के सभी शीर्षस्थ कवियों की रचनाओं में संपूर्ण मानवता के प्राणों की ध्वनि मुखरित हुई है।

हायावादी काव्य सर्वथा दोषहीन था, यह कहना मजापात होगा किन्तु आलोचना के गलत मापदण्डों के कारण भी बहूधा छिपे किसी काव्यधारा के गुण दोषा सदृश प्रतीत होते हैं। पौधा पहले कुंठर रूप में जन्म लेता है तत्पश्चात् वृद्धा बनता है। कुंठर के द्वारा वृद्धा की वास्तविक ऊँचाई को जान लेना अस्मभव है। हायावाद के संबंध में भी यही सत्य है। उस पूरे युग की महत्वपूर्ण प्रवृत्तियों पर दृष्टि रखकर ही हायावादी काव्य के संबंध में कोई मत निश्चित किया जा सकता है। हायावादी काव्य विकास के शिखर लहर, जाँझू, कामायनी (प्रसाद) गीतिका, तुलसीदास (निराला) गुंजन (पंत) नीरजा, दीपशिखा (महादेवी) आदि रचनाओं में देखे जा सकते हैं जिसके आधार पर हायावादी काव्य विशिष्ट ही नहीं गरिमामय भी है। पूर्ववर्ती युग की रसविहीनता तथा शिल्पगत अक्षिप्ति को सिद्धि और समृद्धि में जितनी तीव्रता से हायावादी कवियों ने बदला वह आश्चर्यकारी भी है और सराहनीय भी। श्रीधर पाठक और मुकुटधर पाण्डेय की स्वच्छंदतावादी कवितारं और कामायनी, तुलसीदास प्रभृति रचनाओं के मध्य माधना और रूप-विन्यास के बहुत से आयाग हैं जिन्हें केवल बीस-बाईस वर्गों में ही हायावादी कवियों ने पार कर दिखाया।

हायावाद के प्रसाद का माणा- शांति, पंत का कल्पना

सोसुमार्य और मनोरम प्रकृति चित्रण, निराला के मुक्त हृद, महादेवी के अनुपम कलात्मक शब्द-मणियाँ हैं।^{सुसज्जित} और रामकुमार वर्मा के अलंकृत क्रीडा न होने पर भी सीधे मर्म को छूवाले भावमीने गीत परवती साहित्यकारों के लिए भी प्रेरक रहे हैं ।

नरेन्द्र शर्मा, रामधारी सिंह दिनकर, भगवती चरण वर्मा और हरिवंश राय वर्चन यद्यपि हायावाद युग के पूर्वार्द्ध के कवियों से शैली-शिल्पगत वैभिन्न्य रखते हैं, तथापि उनका शब्द विन्यास, बिम्ब योजना, वक्त्र मणिमा आदि उनके प्रभावों से सर्वथा मुक्त नहीं रही है । प्रगतिवाद का जन्म भी एक प्रकार से हायावाद से ही हुआ । निराला के कंठ से फूटनेवाले भागों फिर एक बार का नारा ही जागे चलकर प्रगतिवाद का सामूहिक स्वर बना, दिनकर, भगवती चरण, नरेन्द्र, जंचल, नागार्जुन आदि ने जिसमें अपना स्वर मिलाया । 'प्रयोगवाद' और 'नई कविता' के नाम से विख्यात होनेवाली काव्यधाराओं में हायावादी प्रवृत्तियों के अवशेष अवश्य खोजे जा सकते हैं क्योंकि पूर्ववर्ती युग की धरोहर लेकर ही कोई रचनाकार नए पुजन में समर्थ होता है । वर्तमान नयी हिन्दी कविता का मूल स्वर और उसकी अतिरिक्त बौद्धिक निबिडता, अनास्था एवं सौन्दर्य विहीनता हायावाद से उसे बहुत दूर सींच ले आई है तथापि उसमें हायावादी ढंग के रोमानी भावना से रंजित तरल कोमल बिम्ब अब भी प्रायः दिखाई दे जाते हैं । मुक्त हृद आज की प्रचलित काव्य-विधा है ।

वर्तमानयुगीन अनेक कवियों ने हायावादी गीत-परंपरा को नया विस्तार दिया है, इनमें मुख्य है - जानकीवल्लभ शास्त्री (रूप बरूप, तीतरंग, छिप्रा, मेवगीत, अंतिका), सुमित्राकुमारी सिन्हा (विहाग, पंथी, बोलों के देवता) आरसी प्रसाद सिंह (आरसी), नीरज (विभावरी, प्राणगीत, दर्द दिया है) समानाथ अवस्थी (रात और सन्नाह) गिरिजा कुमार माधुर (घूम के घाम) वीरेन्द्र मिश्र (लेखनी कैला) आदि । यह गीतकार भाव पदा और काव्य विधा दोनों ही क्षेत्रों में हायावादी कवियों से पर्याप्त प्रभावित है । हायावादी कवियों जैसी उच्चकोटि की कला इनमें नहीं है, तथापि इनके गीत अगढ़ भी नहीं हैं । मर्मचौदन द्वारा पाठक-वर्ग को भाव किमोर कर देने में वे सक्षम हैं, आसल और अतीन्द्रिय के स्थान पर उनमें मांसल (किन्तु स्वस्थ और वासना रहित) प्रेम का चित्रण हुआ है । सृजानुमति और भाषागत सरलता इनके गीतों की मूलभूत विशेषताएँ

हैं। इस रूप में जातिगत युगीन गीत हायावादी गीतों के एक बड़े दोष का निराकरण करते हैं।

इनके अतिरिक्त, हायावाद के प्रतिष्ठित कवियों में श्री महादेवी वर्मा और रामकुमार वर्मा का साहस्य हिन्दी काव्य प्रेमियों को प्राप्य है। इनकी ऐसी यद्यपि पहले की भाँति सक्रिय नहीं रह गई है, किन्तु हायावादोत्तर युग में रचित उनकी स्फुट कविताओं में भी भाव, भाषा, अथवा शिल्पगत कोई महत्वपूर्ण परिवर्तन लक्षित नहीं होता। पंथ की चिन्तनधारा ने समय समय पर जेक मोड़ लिये हैं किन्तु उनकी रचनायें वाचनत जनहित और विश्व कल्याण की उसी महत्त्व जाकाँजा से युक्त दिशाई देती हैं जिसका प्रारंभिक रूप 'गुंजन' में सुस-दुस के समन्वय में प्रकट हुआ था। हायावाद की भाव प्रवणता को पंथ बहुत मीठे लोड़ बार थे तथापि उसके संस्पर्श यत्र-तत्र उनकी नवीनतम कृतियों में भी मिल जाते हैं।

डा० देवराज के अनुसार हायावाद का पतन जेक वर्ण पूर्व हो चुका है। उन्होंने पतन के कारणों की भी विस्तृत व्याख्यायें की हैं। लेकिन विचारपूर्वक देखा जाए तो सत्साहित्य अभी नहीं मरता, और न किसी श्रेष्ठ साहित्यिक प्रवाह का पतन ही होता है। हायावाद के नाम पर जो कुछ लिखा गया जो नए-नए शिल्पगत प्रयोग हुए, वे सारे के सारे महत्वपूर्ण न रही, उनका एक वृहत् अंश हिन्दी कविता की महत्वपूर्ण उपलब्धियों के अन्तर्गत रक्ता जा सकता है। हायावाद में शब्द मोह, बिम्ब मोह, अस्पष्टता, क्लिष्टता, निराशा, झूठा, फायनवृत्ति, अतिशयवाचीयता और कल्पनाशीलता आदि दोष थे, तो कोमल मधुर पदावली नादात्मक वर्ण योजनारं, सस्वर भाषा, नवीन अप्रस्तुत, नए प्रतीक समृद्ध बिम्ब, लाजाणिक काल्पनिक, व्यंजना वैभव और नवीन हान्वस योजनाओं के साथ जीवन और काव्य की नीरसता को दूर करने वाले प्रेम और सौन्दर्य के मर्मस्पर्शी मधुर गीत तथा लोक कल्याण की कामना से युक्त उदात्त भावनारं और विराट मानवतावादी स्वर भी था। उसने ब्रजभाषा को ही काव्योपयोगी मानने के विचार का खण्डन किया तो लड़ी बोली का परिष्कार भी किया, व्याकरण की कड़ियाँ तोड़ी तो भाषा को सुत्पातिपुत्त अर्थात्हिनी भी बनाया, कविता के लिये

छंद बंधन का तिरस्कार किया तो मुक्तछंद की परंपरा भी स्थापित की, मयामोदत
 और विर प्रचलित काव्य शैली का विरोध किया तो हिन्दी कविता को नई और
 अधिक सशक्त वक्ता मंगिमा भी दी । इस प्रकार शाय्यावाद का साहित्यिक योगदान
 कम महत्वपूर्ण नहीं है, इसीलिये उसका गौरव उदाय है । शाय्यावाद का अवसान
 हुआ है, इस अर्थ में कि आज उस प्रकार की कविताएं युग के बदले हुए परिवेश के
 फलस्वरूप मन को पूर्ण परिचुम्बित नहीं दे पातीं । शाय्यावाद अपने युग के
 अनुरूप रूप-आकार ग्रहण करके जन्मा और पनपा तथा अपने परवर्ती साहित्यकारों
 के लिये बहुत सी महत्वपूर्ण धरोहर छोड़ गया जो कविता हिन्दी कविता में नए
 रूप और अभिव्यक्ति ग्रहण करके जीवित है ।

सहायक तथा संदर्भ ग्रंथ

(क) काव्य-ग्रंथ - छायावादी -

जयशंकर प्रसाद -

चित्राधार ; कानन कुसुम ; करुणाालय ; प्रेम पथिक ;
करना ; लहर ; वांछु ; कामायनी ।

सुमित्रानन्दन पन्त -

पल्लव ; बीणा ; ग्रन्थि ; पल्लविनी ; ग्राम्या ;
गुंजन ; युगान्त ; युगवाणी ; रश्मिर्बध ; आधुनिक कवि ।

सूर्यकान्त त्रिपाठी -

परिमल ; जनामिका ; गीतिका ; तुलसीदास ;
जणिमा ; बपरा ।

महादेवी वर्मा -

नीहार ; रश्मि ; नीरजा ; सान्ध्यगीत ; यामा ;
दीपशिक्षा ; आधुनिक कवि ।

रामकुमार वर्मा -

चित्ररेखा ; स्मरारवि ; अमिश्रण ; वाकाश गंगा ; आधुनिक कवि

भगवती चरण वर्मा -

मधुकण ; प्रेमसंगीत ; मानव

मात्स्यलाल चतुर्वेदी -

स्मितरंगिनी ; मरणज्वार ।

नरेन्द्र वर्मा -

फलाशवन ; मिट्टी और फूल ; प्रवासी के गीत ।

हरिवंशराय बच्चन -

मधुबाला ; मधुशाला ; स्कान्त संगीत ; वाकुल वन्तर ;
निशा निर्मत्रण ।

गोपाल सिंह नेपाली -

पंथी ; उमंग ; नवीन ।

रामधारी सिंह * दिनकर * -

हुंकार ; रसवन्ती ।

बन्धु - (संदर्भित)

कबीरदास

कबीर ग्रंथावली

टीका १- श्याम पुन्दर दास

२- पारसनाथ तिवारी

३- महेंद्र कुमार जैन

पूरदास

पूरसागर

तुलसीदास

रामचरितमानस

मलिक मोहम्मद
जायसी

पद्मावत

दादू दयाल

ज्ञान सागर

मीराबाई

मीरा गीतावली

(संपादक - गंगा प्रसाद पाण्डेय)

केशवदास

रामचंद्रिका

बिहारीलाल

बिहारी बौध्दी

(टीका - लाला भगवानदीन)

घनानंद

सुज्ञान सागर

सेनापति

कवित रत्नाकर

(संपादक पं० उमाशंकर शुक्ल)

अयोध्यासिंह
उपाध्याय

प्रियप्रवास

मैथिली शरण गुप्त

भारत भारती

यशोधरा

साकेत

(स) शोध प्रबन्ध और आलोचना

हिंदी

- बासा किशोर : आधुनिक हिंदी गीतिकाव्य का स्वल्प और विकास
वाराणसी विश्वविद्यालय प्रकाशन, १९७१ ।
- जौकार शरद (संपादक) : निराला
ज्योरा एण्ड कंपनी पब्लिशर्स प्राइवेट
लिमिटेड, इलाहाबाद ।
- कैसरी नारायण शुक्ल : आधुनिक काव्यधारा
सरस्वती मन्दिर, बनारस
- कैसरी नारायण शुक्ल : आधुनिक काव्यधारा का सांस्कृतिक प्रोत्त
सरस्वती मन्दिर, काशी
- गंगा प्रसाद पाण्डेय : महाप्राण निराला
लोक भारती, इलाहाबाद
- गंगा प्रसाद पाण्डेय (संकलनकर्ता) : महादेवी का विवेचनात्मक गद्य
स्टूडेन्ट्स फ्रेंड्स, इलाहाबाद
- गणेश शर्मा : युग कवि प्रसाद
ग्रंथम, रामबाग, कानपुर, १९६७
- गुलाब राय : काव्य के रूप
वात्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली
- गोपाल कृष्ण सारस्वत : आधुनिक हिंदी काव्य में परंपरा तथा प्रयोग
सरस्वती प्रकाशन मंदिर, इलाहाबाद
- जयशंकर प्रसाद : काव्य कला तथा अन्य निबन्ध
भारती पण्डार, इलाहाबाद
प्रथम संस्करण, संवत् १९६६ वि०
- जगन्नाथ प्रसाद भानु : हंस प्रभाकर
जगन्नाथ प्रेस, बिलासपुर ।
- दुधनाथ सिंह : निराला- वात्महंता-वास्था
नीलाम प्रकाशन, इलाहाबाद

देवराज	: छायावाद का पतन
दीनानाथ शर्मा	: हिन्दी काव्य में छायावाद गयाप्रसाद एण्ड सन, आगरा
देवी प्रसाद गुप्त	: हिन्दी महाकाव्य-सिद्धांत और मूल्यांकन अपोलो पब्लिकेशन, जयपुर
धीरेन्द्र कर्मा तथा अन्य	: हिन्दी साहित्य - खण्ड ३ भारतीय हिन्दी परिषद्, प्रयाग
नन्ददुलारे वाजपेयी	: जयशंकर प्रसाद भारती मण्डार, इलाहाबाद
नन्ददुलारे वाजपेयी	: हिन्दी साहित्य : बीसवीं शताब्दी लोकभारती, इलाहाबाद
नन्ददुलारे वाजपेयी	: आधुनिक साहित्य भारती मण्डार, इलाहाबाद
नगेन्द्र	: आधुनिक हिन्दी काव्य की मुख्य प्रवृत्तियाँ नैशनल पब्लिकेशन, दिल्ली
नगेन्द्र	: विचार और अनुभूति प्रदीप कार्यालय, मुरादाबाद
नगेन्द्र	: कामायनी के अध्ययन की समस्याएँ नैशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली
नगेन्द्र	: रस सिद्धान्त नैशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली ।
नगेन्द्र	: भारतीय काव्यशास्त्र की भूमिका नैशनल पब्लिकेशन, दिल्ली
नामवर सिंह	: आधुनिक हिन्दी साहित्य की प्रवृत्तियाँ लोकभारती, इलाहाबाद
नामवर सिंह	: छायावाद सरस्वती प्रेस, बनारस

पुष्पलाल शुक्ल	: आधुनिक हिंदी काव्य में हृद योजना लखनऊ विश्वविद्यालय, लखनऊ
प्रतिभा कृष्णावल	: छायावाद का काव्य-शिल्प राधाकृष्ण प्रकाशन, दिल्ली
प्रेमशंकर	: प्रसाद का काव्य भारती भण्डार, इलाहाबाद
प्रेमलता बाफना	: पंत का काव्य साहित्य सदन, देहरादून
मगीरथ मिश्र और रामबहोरी शुक्ल	: हिन्दी साहित्य का उद्भव और विकास हिंदी भवन, जालंधर व इलाहाबाद
मगीरथ मिश्र	: काव्य शास्त्र गोरखपुर विश्वविद्यालय, प्रकाशन
मोहन अवस्थी	: आधुनिक हिंदी काव्य शिल्प प्रयाग हिंदी परिषद्
रामचन्द्र शुक्ल	: रस मीमांसा काशी नागरी प्रचारिणी सभा, काशी
रामचंद्र शुक्ल	: हिंदी साहित्य का इतिहास काशी नागरी प्रचारिणी सभा, काशी
रामचंद्र शुक्ल	: चिन्तामणि , भाग १ इंडियन प्रेस लि०, इलाहाबाद
रामचंद्र शुक्ल	: चिन्तामणि भाग २ सरस्वती मन्दिर, काशी
रामदास मिश्र	: काव्य में अप्रस्तुत योजना
रामदास मिश्र	: काव्य दर्पण ग्रंथालय कार्यालय, पटना
रामकुमार वर्मा	: साहित्य समालोचना हिंदी भवन, जालंधर और इलाहाबाद
रामरत्न भट्टनागर	: हिंदी साहित्य : एक अध्ययन विज्ञान मन्दिर, प्रयाग

राम रत्न भटनागर	: निराला और नवजागरण साधी प्रकाशन, सागर
रामबिलास शर्मा	: संस्कृति और साहित्य किताब मंडल, प्रयाग
रामधारी सिंह दिनकर	: संस्कृति के चार अध्याय राजपाल स्पष्ट संघ, दिल्ली
रवीन्द्र लहाय काँ	: हिंदी काव्य पर जॉन्ल प्रभाव पथजा प्रकाशन, कानपुर
लक्ष्मीनारायण सुबांशु	: जीवन के तत्व और काव्य के सिद्धांत युतान्तर साहित्य मंदिर, भागलपुर
विनय मोहन शर्मा	: कवि प्रसाद - जाँशु तथा अन्य कृतियाँ प्रतिमा प्रकाशन, नागपुर
विजैन्द्र नारायण सिंह	: क्लौकि सिद्धान्त और छायावाद परिमल प्रकाशन, इलाहाबाद
श्यामनंदन फिरोर	: बाधुनिक हिंदी महाकाव्यों का शिल्प विधान बिहार विश्वविद्यालय प्रकाशन
शम्भूनाथ सिंह	: छायावाद युग सरस्वती मंदिर, काशी
शम्भूनाथ सिंह	: हिंदी महाकाव्य : स्वल्प-विकास हिंदी प्रचारक पुस्तकालय, वाराणसी
शान्तिप्रिय द्विवेदी	: ज्योति विज्ञान हिंदी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग
शान्तिप्रिय द्विवेदी	: कवि और काव्य इंडियन प्रेस, इलाहाबाद
शान्तिप्रिय द्विवेदी	: सामयिकी ज्ञानमण्डल लि०, काशी
शान्ति श्रीवास्तव	: छायावादी काव्य और निराला ग्रंथ प्रकाशन, कानपुर

सतीरानी गुर्द (संपादन)	: महादेवी वर्मा आत्माराम एण्ड सन, दिल्ली
शिवकुमार मिश्र	: कामायनी और प्रसाद की कविता गंगा रवि प्रकाशन, कानपुर
शिवनन्दन प्रसाद	: कवि सुमित्रानन्दन पंत और उनका प्रतिनिधि काव्य
श्रीकृष्णलाल	: आधुनिक हिंदी साहित्य का विकास हिंदी परिषद्, विश्वविद्यालय, प्रयाग
श्री कृष्णलाल	: आधुनिक हिंदी कविता में ध्वनि ग्रंथ प्रकाशन, कानपुर
सत्यपाल शुक्ल	: महादेवी की काव्य साधना बोरिस्टल बुक डिपो, दिल्ली
सुमित्रानन्दन पन्त	: गद्य-पद्य साहित्य भवन, इलाहाबाद
सूर्यकान्त त्रिपाठी गिराला	: पंत और पल्लव गंगा ग्रंथालय, लखनऊ
सूर्यकान्त त्रिपाठी गिराला	: प्रबंध-प्रतिभा भारती मण्डार, इलाहाबाद
सूर्य प्रसाद दीक्षित	: शाय्यावादी कवियों का सौन्दर्य-विधान
हर नारायण सिंह	: शाय्यावाद - काव्य तथा दर्शन ग्रंथ, रामबाग, कानपुर
हजारी प्रसाद द्विवेदी	: हिंदी साहित्य (उद्भव और विकास) अरुण कपूर एण्ड सन, दिल्ली
हजारी प्रसाद द्विवेदी	: विचार और वितर्क गुणमा साहित्य मंदिर, जबलपुर
हजारी प्रसाद द्विवेदी	: साहित्य का कर्म लखनऊ विश्वविद्यालय, लखनऊ
दीप	: शाय्यावाद की काव्य साधना साहित्यिक ग्रंथालय कार्यालय, काशी

स्फुट -

- उमेश मिश्र : भारतीय दर्शन
प्रकाशन व्यूरो, उधर प्रदेश सूचना विभाग
- रजनीपाम दत्त : राज का भारत
पीपुल्स पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली
- रामदास गौड़ : हिन्दुत्व
शिवप्रसाद गुप्ता सेवा उपवन, काशी
- विवेकानन्द : स्वाधीन भारत - क्या हो ।
रामकृष्ण जात्रा, नागपुर
- विवेकानन्द : प्रेम योग
रामकृष्ण जात्रा, नागपुर
- सरला कुल (संपादिका) : सू काव्यधारा
विद्या मंदिर, रानीकटरा, उत्तरांचल

श्री संस्कृत

- १- भरत : नाट्यशास्त्र , भाग १, २, ३
संपादक - रामकृष्ण कवि
बोरिण्टल इंस्टीट्यूट, बडौदा
- २- भोज : सरस्वती कंठाभरण
टीकाकार रत्नेश्वर ,
संपादक - केदारनाथ शर्मा और वासुदेव लक्ष्मण
निर्णयसागर प्रेस, बम्बई शास्त्री
- ३- भामह : काव्यालंकार
भाष्यकार- देवेन्द्रनाथ शर्मा
- ४- बण्डी : हिन्दी काव्यादर्श
व्याख्याकार - रामचंद्र मिश्र
चौखम्बा विद्याभवन, वाराणसी

- ५- रुद्रट : काव्यालंकार
व्याख्याकार डा० सत्यदेव चौधरी
वासुदेव प्रकाशन, दिल्ली
- ६- मम्मट : हिन्दी काव्य प्रकाश
भाष्यकार - सत्यव्रत सिंह
चौसम्बा विद्यामवन, वाराणसी
- ७- वामन : हिन्दी काव्यालंकार सूत्र
व्याख्याकार विश्वेश्वर
आत्माराम एण्ड संस, दिल्ली
- ८- कुतक : हिन्दी कौटिलीक
व्याख्याकार - विश्वेश्वर
संपादक - नगेन्द्र
आत्माराम एण्ड संस, दिल्ली
- ९- जगन्नाथ : हिन्दी ध्वन्यालोक
व्याख्याकार - विश्वेश्वर
गोतम बुक डिपो, दिल्ली
- १०- विश्वनाथ : हिन्दी साहित्य दर्पण
व्याख्याकार - सत्यव्रत सिंह
चौसम्बा विद्यामवन, वाराणसी

ब्रिटेन

- A.R.Entwistle : The Study of Poetry
- Aristotle : The Poetics
Edited by L.J.Potts.
- Arthour Symons : The Symbolist movement in Literature
- G.C.Rosser : English Literary Appreciation

James R.Kreuzer	: Elements of Poetry
Jawahar Lal Nehru	: The Discovery of India
Karl Beckson and Arthur Ganj	: A Reader's guide to Literary terms
L. Abercrombie	: The Epic
M.Dixon	: English Epic and Heroic Poetry
Pope	: English Verse - 1949
T.S.Eliot	: Poetry and Drama
Thompson and Garra	: British Rule in India
R.C.Majumdar	: An advanced history of India
R.Palma Dutta	: India : Today and Tommorrow
W.P.Ker	: Lectures and Notes - Edited by R.W.Chambers
Wordsworth	: Preface of Lyrical Ballads
Worsfold	: Judgement in Literature
W.H.Hudson	: An introduction of the study of Literature

प्र पात्रिकारं

श्री शारदा	- जुलाई, सितम्बर, नवम्बर, दिसम्बर सन् १९२०
सरस्वती	- मार्च १९०८, मई १९२४, नवम्बर १९२४, दिसम्बर १९२०, जनवरी, फरवरी, मार्च, १९२८।

- माधुरी - वास्त-सितम्, १९२८
 इन्दु - कला दो, किरण दो, सन् १९०६, मई १९१३.
 कान्तिना - काव्यालोचन जनवरी, १९५३, जनवरी, १९५४
 माटिन्यू वेम्सफोर्ड सिटी - सन्, १९६६

श उ द को श

हिन्दी

हिन्दी साहित्य कोश - संपादक - धीरेन्द्र वर्मा

अंग्रेजी

Chamber's Dictionary

Cassell's Encyclopedia of Literature

Encyclopedia Britannica

Oxford Junior Encyclopedia
